



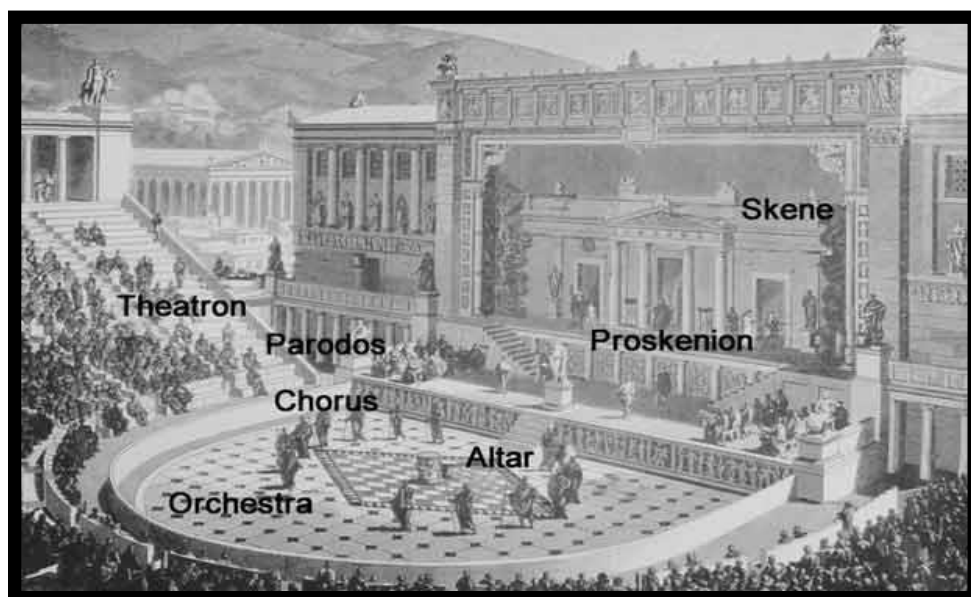
**Fakulta dramatických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici**

AKADÉMIA UMENÍ

**ACTA
TEATRALIA
NEOSOLIENSIS**

2014

číslo 1/2014



ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici
2014

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2014

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc., prof. Mgr.art. Ján Zavarský, doc. PhDr. Michal Babiak, PhD., PhDr. Elena Knopová, PhD., PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD., PhDr. Andrej Maťašík, PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Recenzent : prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil a zredigoval PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne.

ISSN 1339-780X

OBSAH

Mgr.art. Petra BABULÍCOVÁ : INSCENÁCIE ČECHOVOVÝCH DIEL VO VÝCHODOSLOVENSKÝCH DIVADLÁCH PO ROKU 1989 _____	6
Mgr. art. Janka FEDEŠOVÁ : HERECKO-PEDAGOGICKÉ A REŽIJNÉ VEDENIE HERCA V PROCESSE TVORBY INSCENÁCIE _____	17
Mgr.art. Jana MIKUŠ HANZELOVÁ : DRAMATURGIA AKO ZODPOVEDNOSŤ _____	42
Mgr.art. Jaroslav DAUBRAVA: LATERNA MAGIKA POD DOHLÁDOM _____	56
Mgr. art. Miroslav DAUBRAVA: PROSPERO, ARIEL, CALIBAN _____	67

Poznámka na úvod

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici si onedlho pripomenie dve desaťročia od svojho vzniku. Neboli to roky jednoduché, no potvrdilo sa, že pluralita je aj v umeleckom vysokom školstve nevyhnutná. Poslucháčov tretieho stupňa vysokoškolského štúdia programovo vedieme k tomu, aby popri vlastnej originálnej umeleckej kreativite rozvíjali aj svoju schopnosť teoreticky tvorivé procesy definovať. Na záver každého semestra predstupuje každý poslucháč pred svojich kolegov a pedagógov a predkladá na diskusiu výsledok svojho polročného bádania. V niektorých prípadoch ide o objavné príspevky, ktoré si zaslúžia, aby sa o nich mohla dozvedieť aj odborná divadelná verejnosť. Aj preto sa vedenie Fakulty dramatických umení na návrh Katedry dramaturgie, réžie a teatrológie, ktorá gesturuje doktorandský stupeň štúdia na FDU AU, rozhodlo vytvoriť publikačnú platformu v podobe revue ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS.

INSCENÁCIE ČECHOVOVÝCH DIEL VO VÝCHODOSLOVENSKÝCH DIVADLÁCH PO ROKU 1989

Mgr.art. Petra BABULÍCOVÁ

Školiteľ: doc. PhDr. Ján SLÁDEČEK, PhD.

Úvod

Inscenácie diel ruskej klasiky výrazne prispievali k profilovaniu slovenského profesionálneho divadla už od jeho vzniku. Jedným z najuvádzanejších autorov je Anton Pavlovič Čechov. Tak ako sa vyvíjala doba, menil sa aj pohľad a interpretácia Čechovových diel. V päťdesiatych rokoch ho vnímali ako rýdzo realistického autora s príklonom k impresionizmu, v šesťdesiatych tie najlepšie inscenácie prispeli k prekonaniu realistického, psychologicky podmieneného divadla. Inscenátori na čechovovských hrdinov začali pozeráť kritickým pohľadom a inscenácie sa stali prísnymi zrkadlami medziľudských vzťahov.¹

Nová spoločenská situácia po roku 1989 priniesla do divadla väčšiu slobodu a možnosť experimentovať. Do divadla naplno prenikala postmoderna. Prejavilo sa to nielen v inscenáciách súčasných autorov, ale aj pri tých klasických. Súčasní tvorcovia ešte väčšmi ako ich predchodcovia akcentovali egoizmus, chladnosť, ba až krutosť v medziľudských vzťahoch, či živočíšne, pudové správanie sa postáv.

V košických a prešovských divadlách vzniklo od roku 1990 po rok 2012 desať čechovovských inscenácií. Tie, čo vznikli v prvej polovici deväťdesiatych rokov by sa dali všeobecne označiť za konzervatívne interpretácie, to však neznamená, že išlo o inscenácie nekvalitné. Ich režisérmi sú tvorcovia, ktorí boli umelecky činní aj pred revolúciou, teda mali skúsenosť s inou divadelnou poetikou a na tú „novú“ sa museli adaptovať.

Žarty z rozmaru DAD, Prešov 1991

Prvou porevolučnou čechovovskou inscenáciou boli *Žarty z rozmaru* v Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove. Išlo o dramatisáciu siedmich poviedok (*Zboristka, Prostriedok proti pitiu, Ninočka, V cudzine, Z rozmaru. Drahý pes a Slzy pred svetom ukryté*) v réžii Valentina Kozmenka – Delindeho. V internom hodnotení Dana Sliuková označuje *Žarty z rozmaru* za jednu z profilových inscenácií divadla. „Sú to inscenácie divácke, plné humoru, ktoré pod ľahkým povrchom skrývajú tajomný svet ľudských citov a vášní, krutosti i lásky.“² Kozmenko – Delinde, ktorý bol nielen režisérom, ale aj autorom výtvarnej zložky, vytvoril minimalistickú scénu. Jej základ tvorila „veľká posteľ, stolík a ešte pár drobností. Skrine sú pre schovávajúcich sa milencov, stolíky na rozhovory plné nedorozumení, posteľ miestom nepokojného spánku a výmeny názorov.“³ Dané kusy nábytku tak neplnili svoju primárnu funkciu. Postavy ich svojim konaním degradovali a obracali naruby. Režisér týmto akcentoval Čechovovu iróniu a karikatúru ľudských vzťahov.

Kozmenko – Delinde kládol v inscenácii dôraz na herectvo. Dosiahol to predovšetkým tak, že pri vytváraní svojich postáv herci nevychádzali z pevného textu, ale predovšetkým z improvizácie. Čechovove poviedky tvorili len základnú kostru. V inscenácii sa postupne vystriedal celý herecký súbor divadla. Podľa Sliukovej však

¹ Pozri. ŠTEFKO, V. A.P. *Čechov na slovenských javiskách :O frekvencii a interpretácii* In KOVAČIČOVÁ, O.(ed). *Čechov medzi nami*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2005, s.183.

² SLIUKOVÁ, D. *A. P. Čechov- Žarty z rozmaru*. [interné hodnotenie, 1991] 2013, s. 1.Strojopis; Archív Divadelného ústavu v Bratislava.

³ TAMŽE, s.1.

svoje príležitosti nevyužili všetci protagonisti. Najväčšmi vyzdvihla spracovanie poviedok *Ninočka*, *Drahý pes* a *V cudzine* predovšetkým pre vynikajúce herecké výkony Vasilá Rusiňáka, Jozefa Tkáča, Mikuláša Ľaša a Natálie Mihal'ovovej.

Medved' DJZ, Prešov, 1994

V roku 1994 uviedlo prešovské Divadlo Jonáša Záborského Čechovovu jednoaktovku *Medved'* v réžii Ivana Holuba. Celá inscenácia sa niesla vo výraznom grotesknom duchu, ktorý je charakteristický pre autorovu ranú tvorbu. Postavy boli viac typmi než charaktermi. Vďaka vzácné vyváženej súhre všetkých inscenátorov vznikla veľmi zaujímavá a kvalitná inscenácia. Teatrologička Dagmar Podmaková vo svojej recenzii napísala, že „slovo gesto, mimika, pohyb, rekvizita, hudba nielen podčiarkujú, ale niekoľkokrát znásobujú jej divadelnosť. Pomalé rozbiehanie statického deja vyúsťuje do groteskného realizmu, aby si zahrlo s divákom krásnu hru- očakávaná reakcia prichádza vždy až na koniec výstupu- hereckej štúdie.“⁴ V hereckých úlohách sa predstavili Jozef a Kveta Stražanovci v postavách Smirnova a Popovovej. Sluhu Luku v inscenácii stvárnil Igor Šabek. Všetky tri javiskové postavy odel scénický a kostýmový výtvarník do historizujúcich kostýmov, ktoré pôsobili obnosene a zničené, čo akcentovalo groteskné ladenie inscenácie. Lukov kostým pozostával z dlhých čiernych nohavíc, bielej košele a ružového livreja, ktorý mu bol evidentne krátky a úzky. Popovová už na prvý pohľad nevyzerala ako verne smútiaca vdova. Mala dokonale vytvarovaný účes, líčenie a oblečené čierne dlhé šaty, ktoré nepôsobili smútočne. Vdovica v nich vyzerala žensky príťažlivo. To, že bola dobre vyzerajúca pestovaná dáma sa dalo spoznať na prvý pohľad. Zo Smirnova pre zmenu doslova sršala jeho neohrabaná „medvedia“ povaha. Mal síce na sebe biely odev s klobúkom rovnakej farby, no prezradili ho jeho zablatené čižmy a neskôr aj spôsob správania.

Popovovej izba zaprataná rôznym nepotrebným haraburdím a hudobnými nástrojmi pôsobila neútulne. Bola istým protikladom voči svojej navonok uhladenej obyvateľke. Pomocou vojenskej uniformy zavesenej na vešiaku bol v izbe „duchom prítomný“ aj vdovin nebohý manžel, za ktorým naoko tak veľmi smútila. Fiktívny rozhovor s mŕtvym mužom viedla jeho vdova aj Smirnov. Keď v závere tí dvaja vytvorili pár, pri záverečnom tanci vešiak symbolizujúci zosnulého generála zhodili a definitívne ho tak odstránili zo svojho života.

Groteskná štylizovanosť sa výrazne prejavovala aj v herectve jednotlivých predstaviteľov. Sluha Luka v podaní Igora Šabeka bol karikatúrou päťolízča, ktorý sa vtiera do priazne svojej panej. Voči neželanej návšteve sa správal mimoriadne drzo. Dokonca mu napľul do pohára s vodou. Po smrti pána domu sa túto rolu snažil prebrať on. Smirnova sa snažil svojim neprístojným správaním odohnať z domu, aby zostal aj naďalej jediným mužom. Hoci jeho vzhlad i správanie sa dá označiť za karikatúru mužnosti- ružový, obtrhaný livrej, zženštilé neraz hysterické gestá odkazovali na stereotypné zobrazenie preafektovaného homosexuála. Navyše bol nízkej útlej postavy. Smirnov dokonca nemal problém zavesiť ho za traky na dvere.

Postavu vdovy Popovovej výborne stvárnila Kveta Stražanová. Vždy ustriehla mieru hyperbolizácie v geste i reči. Vdovicin smútok za manželom bol hraný. Voči neohrabanému medveďovi, ktorý sa jej votrel do domu a pýtal peniaze najprv pociťovala odpor. Postupne však v stále výraznejších odtieňoch odkrývala svoju koketnosť a túžbu „skrotiť“ tohto živelného, obytného muža. Zatiaľ čo v hre sa dej odohrá počas jedného dňa, v Holubovej inscenácii nechala Popovová manželovho veriteľa čakať až do druhého dňa. Akoby ho týmto spôsobom testovala, či jej je dotýčny muž hoden. Ako čas plynul, správala sa vdova k svojmu (ne)želanému hosťovi viac a viac koketne. Neváhala prijať bez mihnutia oka výzvu na súboj. Nevedela síce strieľať, no považovala túto situáciu ako vhodnú chvíľu na zvedenie

⁴ PODMAKOVÁ, D. Opäť zopár hitov. In *Javisko*, 1994, č. 9, s. 13.

Smirnova. Práve počas scény súboja vrcholilo medzi nimi ľúbostné napätie a napokon sa dvoreniu svojho nápadníka podvolila. A inscenácia skončila spoločným tancom. Smirnov Jozefa Stražana bol neohrabaným, no dobráckym mužom. Keď na začiatku prišiel k Popovovej pýtať peniaze, vyzeral ako uhladený, upravený muž. V neznámom prostredí sa spočiatku správal slušne. Čím dlhšie ho nechávala vdova vyčkávať, tým viac sa u nej doslova udomáčňoval a prestával si pri rozhovore so svojou dlžníčkou dávať „servítka pred ústa“. Počas dlhého čakania sa vyzul z čižiem a rozopol košeľu, akoby bol vo vlastnom dome. Veľmi rýchlo prišiel na to, že vdovicin smútok za mŕtvym manželom bol do veľkej miery falošný. Jej prvotným pokusom o koketovanie odolával. Keď však aj ona „prešla zaťažkávajúcou skúškou“, vyznal jej lásku a bojoval o ňu. Do konfliktu prichádzal so sluhom Lukom, ktorý v ňom videl soka v „bitke o dom“. City medzi Smirnovom a Popovovou neboli zisťné. Jeden druhého získali svojou neobľomnosťou a tvrdohlavosťou.

Čajka, Bábkové divadlo v Košiciach, 1997

V roku 1997 vznikli v Košiciach dve čechovovské inscenácie - v máji *Čajka* v Bábkovom divadle v Štúdiu Jorik a v decembri inscenácia štyroch jednoaktoviek pod spoločným názvom *Frašky* v maďarskom Divadle Thália. Režisérom prvej spomínanej inscenácie bol Valentin Kozmenko-Delinde a druhej István Verebes a.h. .

Naštudovanie *Čajky* bola druhá slovenská čechovovská inscenácia v poradí tohto pôvodcom ukrajinského režiséra. Kozmenko-Delinde pristupoval k Čechovovi s úctou- do štruktúry hry výrazne nezasahoval. V autorovom diele našiel „predovšetkým inšpiráciu na hru so scénou, pohybom a hercom.“⁵ Napísala vo svojej štúdií Kristína Cibulková. Režisér vo veľkej miere pracoval s metaforou a pôsobivými scénickými obrazmi. Viacero kritikov označilo preto inscenáciu za nie jasne čitateľnú.

Inscenátori nerešpektovali autorom predpísaný vek postáv. Mladí herci stvárňovali aj staršie postavy a tak od nich získali odstup i nadhľad. Zároveň týmto krokom režisér akcentoval nadčasovosť Čechovovej hry. Recenzent K.I. Ráš to opísal vo svojej kritike slovami: „Autorove postavy sú »umrtvené « v čase, zmeravené, neschopné prekročiť svoj horizont napriek tomu, že nimi lomcujú vášne, afekty, plamienky lásky. Lásky, ktorá nenachádza primeraný objekt aj keď sa vyjasňuje v mnohých vzťahoch.“⁶ Javiskové postavy akoby boli zacyklené vo svojich bezvýchodiskových životoch, ktoré sa neustále opakujú. Oni však neboli neschopné, niečo zmeniť. Dá sa povedať, že Kozmenko-Delinde týmto spôsobom akcentoval práve cyklickosť, ktorá je charakteristickou črtou autorových vrcholných diel. „Životné príbehy dramatických postáv autor približuje prostredníctvom predstavenia jedného z ich životných cyklov. Pohyb životných udalostí od úvodu k finále hry je špirálovitý.“⁷

Jednou zo základných tém, o ktorých inscenácia hovorila bola strata identity. Tým, že herci boli od svojich postáv odosobnení a ich príbeh divákovi len ukazovali, strácali sa hranice medzi javiskom a hľadiskom. „Neviete či herci zastupujú postavy príbehu, alebo vy ste divákmi i hráčmi v ich »dráme«.“⁸ Herci navyše svoje repliky neraz hovorili priamo do hľadiska. Pocitu zainteresovania divákov do inscenácie napomohla aj arénovitá scéna. Medzi publikom a hercami chýbala rampa, či iné výrazné oddelenie. Diváci tak boli určitým spôsobom súčasťou udalostí, ktoré sa odohrávali na javisku. Diagonálne cez hrací priestor bol natiahnutý igelit, čo rozdeľoval javisko na dve samostatné časti. Herci s touto „stenou“ podľa potreby manipulovali.

⁵ CIBULKOVÁ, K. Aktualizačné tendencie pri inscenovaní Čechovovej Čajky v slovenských profesionálnych divadlách. In *Slovenské divadlo*, 2007, roč. 55, č. 3, s. 410.

⁶ RÁŠ, K.I. Vyznania a vyznania. In *Javisko*, 7-8/97, s. 13.

⁷ LINDOVSKÁ, N. A.P. Čechov- dramatik. In *Virtuálna univerzita divadelného umenia*. [online] Bratislava: EKS a VŠMU, 2006. Dostupné na < <http://www.kurz.vudu.exs.sk/?cid=164&g=3> >

⁸ RÁŠ, K.I. Vyznania a vyznania. In *Javisko*, 7-8/97, s. 13.

Tento spôsob rozpolenia hracieho priestoru neraz demonštroval skutočné vzťahy medzi jednotlivými postavami. „Sedem stoličiek, igelitový záves, ktorý hercov raz rozdeľoval, inokedy spojil- ale aj väznil. V konečnom dôsledku sa vďaka scéne vytvárali momenty, kedy nemohli nájsť k sebe cestu akoby sa v nej strácali.“⁹ Výrazné to bolo v scéne, kde Arkadinová prosila Trepleva o odpustenie nie priamym kontaktom, ale cez igelitovú stenu. Až keď mala istotu, že syn jej ospravedlnenie prijal, pristúpila k nemu a objala ho.

V inscenácii tvorcovia pracovali výrazne s dvoma symbolmi - vodou a pierkami. Voda nadobúdala v inscenácii viacero podôb. Ráš to podrobnejšie opisuje vo svojej recenzii. „Voda v prikrytom pohári, voda v slzách, voda v prítomnosti dáždника alebo nepriamo vnímaná na pozadí rekvizít uteráka, voda ako príznak jesene. Spoločnosť sa pred ňou chráni, ale súčasne ju aj pre svoju prezentáciu potrebuje.“¹⁰ Konstantin vo vode umýval Nine nohy a následne jej na chodidlá nalepil svoje potrhané poviedky. Dal jej tak najavo nielen svoju lásku a úctu, ale tiež ju nechal pošliapať svoj zmysel života, ktorý predstavovali jeho prózy. Symbolom zmarených životov sú aj čierne pierka. Treplev ich okolo seba rozhadzoval už v prvom dejstve v monológ, v ktorom predstavoval svoje názory na divadlo. Perie okolo rozfúkala aj Nina v predstavení Kostovej hry. Pierko bolo v tejto inscenácii nielen symbolom čajky, ale aj krehkosti ľudskej duše a života. Vták bez peria nie je schopný lietať. Vzlietnuť k výškam svojich snov neboli schopné ani čechovovské postavy v tejto inscenácii. Pierka okolo seba rozsypali, následne ich rozšliapali. Rovnako narábali aj so svojim životným šťastím.

Delinde viedol hercov k štylizovanému prejavu. Herci pri stvárnení svojich postáv pracovali s celým telom. Všetci protagonisti využívali predovšetkým veľké teatrálné gestá na akcentovanie negatívnych vlastností svojich postáv. Takmer každá z javiskových postáv skrývala svoje skutočné city. Namiesto reálnych duševných poryvov pred ostatnými ukazovali len svoju duševnú masku. Ani jeden z Čechovových hrdinov nedosiahol úspech, keď odhalil svoju pravú tvár. Sláva, ktorú sa im podarilo rýchlo nadobudnúť však ešte rýchlejšie rozplynula.

Treplev Juraja Zetyáka bol živelne reagujúci mladý muž. Používal veľké teatrálné gestá. V jeho správaní sa dala vybadať určitá forma cholerickej povahy-nervozita a tvrdohlavý boj za svoje ciele a názory. Zetyákov Konstantin podľa Ľubomíra Šárika „omračuje lyrikou prejavov a vzápätí svojim fyzickým konaním vypovedá o opačnej polohe svojich vnútorných poryvov. O človeku, ktorý spoznal, že jeho existencia a záujmy sú na sebe nezávislé. Podlieha im, lebo sa nestali svetom, ktorý vie ovládať.“¹¹

Beáta Dubielová stvárnila Arkadinovú, ktorá pod maskou afektovanosti a teatrálného správania skrývala svoje nešťastie. Bála sa o svoju slávu a tak robila všetko preto, aby si ju udržala. Prostriedkom jej bol úspešný mladý spisovateľ Trigorin. Nemala záujem počuť ako jej syn vyčíta chyby. V scéne, kde Irina s Konstantinom citujú repliky zo Shakespearovho Hamleta si teatrálné kľakla a rozpažila ruky, čím vyjadrila svoj odmietavý a ironický postoj. Arkadinová si odmietala priznať svoj skutočný vek. Stále si túžila užívať život a po záujme od mužov. Počas spomínania na minulosť akoby mimovoľne objímala všetkých chlapov naokolo. Irina „spod prížmúrených viečok akoby nechcela vidieť svet v jeho fakticite. Milenecký vzťah s Trigorinom, spisovateľom, je jediný, ktorý ostatní tolerujú. Dubielová skrýva pod maskou fádnosti podstatu postavy, tým narastá dramatický nerv vzťahov, na ktorých sa podieľa. Až artistne pretavuje symbolické gestá do spojení, ktoré tušíte, reálne nemôžu existovať.“¹² Arkadinová sa skutočným vzťahom

⁹ CIBULKOVÁ, K. Aktualizačné tendencie pri inscenovaní Čechovovej Čajky v slovenských profesionálnych divadlách. In *Slovenské divadlo*, 2007, roč. 55, č. 3, s. 411.

¹⁰ RÁŠ, K.I. Vyznania a vyznania. In *Javisko*, 7-8/97, s. 14.

¹¹ ŠÁRIK, Ľ. Život ako fosília. In *Teatro*, 6/97, str. 13.

¹² TAMŽE, s. 14.

vyhýbala. Trigorina mala len ako svoju hračku. Svoje city sa snažila cielene skrývať. Ku Kostovi precitla iba na chvíľu, keď mal postrelenú hlavu. Aj ona stratila svoje miesto v živote a nevedela si nájsť nové.

Eva Ryšáková hrala Mášu ako nešťastnú mladú ženu, závislú na alkohole a šnupacom tabaku. Nikto okrem Medvedenka jej nevenoval skutočnú pozornosť, no ona na neho reagovala väčšinou agresívne a radšej sa utápala vo svojich žiaľoch a nerestiach. Po svadbe sa vodky i tabaku vzdala, no o to väčšmi začala ignorovať Medvedenka a upla sa na Konstantina. Prehnanou láskou k nemu si kompenzovala svoje predchádzajúce závislosti. Herečka „sprítomňuje rozporuplnosť svojej postavy »hlbkovým« prežívaním s emocionálnym sklonom k patetizmu, aby ho nerušila odcudzením na postave. Bolesť vášeň i podvolenie sa poriadku hrá s citom pre mieru použitých výrazových prostriedkov.“¹³ Oproti ostatným postavám mala umiernenejšiu gestiku i statickejšie herectvo. Telesnosť Ryšáková využívala väčšinou v situáciách, keď bola Máša pod vplyvom alkoholu.

Trigorin Miroslava Kolbašského bol spomedzi javiskových postáv najväčším pokrytcom. Na všetkých chcel zapôsobiť svojimi predstieranými pozitívnymi vlastnosťami. Predstaviť Arkadinovej milenca „hrá na jednej strune. Zámerne v intenciách režijného výkladu. Na tomto pozadí s úsporným gestom a slovom sa vytvára svet falošnej slávy a humanity.“¹⁴

Frašky, Divadlo Thália, Košice 1997

Druhou tohoročnou čechovovskou premiérou bola inscenácia jednoaktoviek pod názvom *Frašky*. Režisér István Verbes naštudoval s košickým súborom divadla Thália aktovky *Medveď, Pytačky, Jubileum a Svadba*. Inscenátori si za základ svojej poetiky zvolili humor, ktorý Čechovove diela prirodzene ponúkali. Podľa recenzie Tibora Lehotského však bola inscenácia plná prvoplánového humoru s cieľom pobaviť publikum. „Takmer celé predstavenie je totiž jedinou jednostrunne zahranou, herecky ukričanou šablónou bez diferencovaného vykreslenia charakterov postáv, nuansovania ich vzájomných vzťahov i striedania tempa.“¹⁵

Spracovanie *Pytačiek a Medveďa* prirovnala Jana Melichárková vo svojom internom hodnotení ku gagom a naháňačkám. Čubukov v *Medveďovi* podľa oblečenia pôsobil ako tvrdý krotiteľ s koženými náramkami a bičom v ruke, no túto črtu prejavil len pri téme majetku. Inak sa správal veľmi milo a priateľsky len aby sa jeho dcéra vydala.¹⁶

Jubileum režisér poňal ako grotesku. V tejto aktovke sa podľa Lehotského slov objavil najlepší herecký výkon Tibora Fabóa v postave Chirina. Hercovi sa podarilo veľmi dobre stvárniť a prepracovať postavu utiahnutého, pošliapaného úradníčka.¹⁷

V *Svadbe* inscenátori akcentovali predovšetkým neschopnosť vzájomnej komunikácie medzi postavami a krach rituálu, ktorý je pre Čechovove jednoaktovky príznačný. „V duchu tradície sa fraška odohráva pri stole a okolo stola. Dôraz je na typoch a nezmyselnosti komunikácie, trivialite slov, ktoré nemajú význam, resp. sú paródiou na jazyk.“¹⁸

¹³ TAMŽE, s. 14.

¹⁴ TAMŽE, s. 14.

¹⁵ LEHOTSKÝ, T. Nepochopenie autora a premeškaná šanca. In *Lúč*, roč. 6, č. 291, s.9.

¹⁶ Pozri. MELICHÁRKOVÁ, J. *Čechov: Žarty*. [interné hodnotenie, 1997] 2013, s. 2. Strojopis; Archív Divadelného ústavu v Bratislava.

¹⁷ Pozri. LEHOTSKÝ, T. Nepochopenie autora a premeškaná šanca. In *Lúč*, roč. 6, č. 291, s.9.

¹⁸ MELICHÁRKOVÁ, J. *Čechov: Žarty*. [interné hodnotenie, 1997] 2013, s. 2. Strojopis; Archív Divadelného ústavu v Bratislava

Pytačky – Svadba, DAD Prešov, 1998

V októbri roku 1998 mali v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča premiéru inscenácie jednoaktoviek *Pytačky* a *Svadba*. Prvú spomenutú režíroval Vasil' Turok a druhú juhoslovanský režisér Vladimír Nadj - Ácim a.h.. Teatrologička Dagmar Podmaková vo svojom článku prirovnala *Pytačky* k inscenácii Gogoľovej *Ženby* (1994, rež. Kozmenko-Delinde). Obe naštudovania mali spoločný groteskný charakter¹⁹ a zrejme využívali aj podobné tvorivé postupy nakoľko Vasil' Turok spolupracoval s režisérom Kozmenkom – Delindem ako dramaturg na viacerých inscenáciách.

Inscenácia *Svadby* „odokryla aj nedostatočnú prepojenosť predstavy juhoslovanského režiséra Vladimíra Nadj a jej realizácie cez hercov, ktorá miestami vyúsťuje do ich bezradnosti v rozdrobených výstupoch.“²⁰ Dominantou scénografického riešenia Štefana Hudáka bol dlhý stôl pospájaný s viacerých menších. Na ňom boli uložené pokrčené biele obrusy. Stôl mal sviatočné prestieranie so zapálenými sviečkami. Javiskové postavy sedeli na svojich miestach v slávnostnom oblečení, ktoré však bolo pokrčené. Na základe toho sa dá usudzovať, že základná režijná koncepcia vyplývala podobne ako pri *Pytačkách* z grotesky a karikatúry.

Žena je žena, ŠD Košice, 2000

V roku 2000 naštudoval režisér Valentin Kozmenko – Delinde svoju tretiu slovenskú inscenáciu Čechova. Tentokrát v Štátnom divadle v Košiciach. Inscenáciu dramatisácie poviedok *Zboristka*, *Z dlhej chvíle*, *Ninočka* a *Slzy ukryté pred svetom* nazval *Žena je žena*. Prostredníctvom pomenovania inscenácie režisér zrejme odkazoval na Stanislavského spomienky na Čechovov list, keď v MCHTe inscenovali *Tri sestry*. „V liste oznamoval: »Vyškrtnite celý Andrejov monológ v poslednom dejstve a nahradte ho slovami Žena je žena!« V autorovom rukopise mal Andrej skvelý monológ, ktorý jedinečne vykresľoval meštiactvo ruských žien: pred svadbou si zachovávajú poetickosť a ženskosť, ale len čo sú pod čepcom, chytro si oblečú župan, papuče nevkusné a drahé šaty; a do županov a papúč si obliekajú aj dušu.“²¹ Kozmenko – Delinde herečky obliekol nielen do županov, ktoré sa dajú považovať za pomerne intímne oblečenie, odel navyše do luxusného, erotickej spodnej bielizne. Tento erotický podtón sa niesol celou inscenáciou vo viacerých podobách. Tvorcovia tak vytvorili protipól voči navonok usporiadaným vzťahom a životom malomešťanov, ktoré sú neraz celkom iné ako sa naoko javia. „Ilúziu pokojného malomeštiackeho obydliaklávír, hojdacie kreslo, manželská posteľ, postupne deštruuje expanzia, extrémna podoba ženského živlu - erotická spodná bielizeň, vysoké opätky, krvavé pery a striptíz so šampanským. Do petrohadských bytov tak preniká nielen aristokratická francúzština, ale aj extravagancia parížskych šantánov.“²²

Všetky z inscenovaných poviedok pojednávajú o viac či menej zložitých lúboštných vzťahoch medzi mužom a ženou. Inscenátori naplno využili iróniu i dávku tragikomiky, ktorú ponúka aj samotný autor, no v ostrejšej a provokatívnejšej forme. Podľa recenzie Petra Kášu režisér neexperimentoval len s kostýmovou zložkou, ale aj s formálnou stránkou Čechovových príbehov. Pri svojej interpretácii ruského klasika využil postupy postmoderny. „Inscenácia neponúka široký príbeh s veľkými postavami a hlbokomyseľnými ideálmi, iba groteskné absurditky, v ktorých sa celok fragmentarizuje a logická štruktúra mení na intuitívny dekonštruktivizmus.“²³

Tak ako aj predchádzajúce inscenácie režiséra Kozmenka - Delindeho, aj táto sa

¹⁹ Pozri. PODMAKOVÁ, D. Radosný pocit z divadla. In *Slovo*, č. 14, 26.5. -1.6. 1999, s. 6.

²⁰ TAMŽE, s. 6.

²¹ STANISLAVSKIJ, K.S. *Môj život v umení*. Bratislava : Smena, 1981, s. 254.

²² KÁŠA, P. ŠtEkLiVé AnEkDoTy. In *Javisko*, roč. 32, 10/2000, s. 9.

²³ TAMŽE, s. 9.

vyznačovala dôrazom na herecký prejav. Rovnako i v tomto prípade vytvoril jednoduchú scénu, ktorá podnecovala hercov k vysokému nasadeniu pri stvárňovaní svojich postáv. Dominanciu nad mužmi nemali len Čechovove hrdinky, ale aj sila hereckých výkonov ich predstaviteľiek na svojimi kolegami. „Ženy, ženské vnady, ale predovšetkým ženské herecké výkony určujú charakter celého predstavenia. Všetky protagonistky Paša (S. Petrillová), Ninočka (D. Markušová), ale najmä Máša (B. Drotárová) sú kreatívne, vitálne, zvodné, zradné, trochu falošné hriešnice, utajené kurtizány a čertice, ktoré mužom lámu srdcia a podlamujú kolená. A kolená sa roztriasli najmä mladým hercom. V porovnaní so staršou generáciou (J. Úradník, P. Krúpa) hrali nevýrazne a ustráchané.“²⁴

Ujo Váňa, DAD Prešov, 2005

S postmoderným výkladom Čechova sa v roku 2005 stretli aj prešovský divadelníci v inscenácii hry *Ujo Váňa* v réžii Svetozára Sprušanského. Réžisér v Prešove pokračoval vo svojej sérii inscenovania tohto ruského klasika, ktorú začal vo svojom domovskom Divadle Andreja Bagara v Nitre. Rovnako aj v tomto prípade výrazne upravil pôvodný text. Fragmentarizoval ho, skrátil a popresúval repliky medzi postavami či dejstvami a úvodnom výstupe prvého dejstva použil časti prehovoru z *Čajky*²⁵. Prostredníctvom scény Alexandry Gruskovej inscenácia vytvárala sled po sebe nasledujúcich obrazov- pravoslávna kaplnka, zrkadlová sieň, knižnica a doskami obitá miestnosť, ktorá zároveň symbolizovala aj rozpadávajúce sa vzťahy medzi postavami.

Základnú režijno-dramaturgickú koncepciu naznačoval už samotný podnadvpis inscenácie: Obrazy z panoptika strácajúceho sa sveta. Inscenátori pristúpili k interpretácii Čechovovej hry inak, ako bolo dovtedy zaužívané. „Sprušanský predovšetkým dosť radikálne posunul tradičnú predstavu o hlavných hrdinoch Čechovovej hry. Vojnickij (Ujo Váňa) je Eugenom Libezňukom predstavený ako neotesaný hromotník s nevyberanými spôsobmi a profesor Serebjakov v stvárnení Vasilom Rusiňákom akoby do tejto inscenácie prišiel z filmu Frankenstein. Aj Astrov, tak ako ho so zmyslom pre cit a mieru na vysokej úrovni hrá Jozef Tkáč, prináša nový, skôr pragmaticky vecný ako čudácky uletený tradičný výklad tejto postavy.“²⁶

Javiskové postavy inscenácie sa museli vyrovnáť s pocitom neužitočnosti a zbytočnosti ako je to u Čechova. Všetci pociťovali zúfalstvo s beznadziejou. Nežili, už len prežívali a premárňovali svoje životy. Ich snaha o šťastie zlyhala pre vlastnú nečinnosť. Tie v záverečnej scéne inscenácie symbolizovali prázdne fľaše od vodky kotúlajúce sa po scéne. „Prázdne fľaše dávajú iba tušiť, čo si hrdinovia hry nechceli po celý čas priznať- priehľadný obal, no obsah chýba.“²⁷ Napísal na margo symbolu prázdnych fliaš vo svojej recenzii teatrológ Oleg Dlouhý.

Ťažisko hereckých výkonov inscenátori sústredili na prácu s emóciou a psychológiou javiskových postáv. Protagonisti dokázali zobrazit vnútorný boj, ktorý zvädzal na scéne každý z čechovovských hrdinov. Ich charaktery odkrývali krok po kroku. Pomocou maličkostí sa im podarilo podať kompletný obraz o societe žijúcej na statku profesora Serebjakova. Napriek výraznej sugestívnosti inscenácia neskĺzla k patetizmu.

Atmosféru a emocionalitu Sprušanského nielen čechovovských inscenácii zvyčajne výrazne dotvára hudba. „V hudbe Georgija Ivanoviča Gurdjieffa je smútok, napätie, túžby i bezvýchodiskovosť. Klavír nádherne podčiarkuje dialógy. Je dobrým

²⁴ TAMŽE, s. 9.

²⁵ V úvodnej a záverečnej scéne sa prerývajú útržky z Astrovovho v úvode a Soninho monológu v závere s útržkami monológu svetovej duše z Treplevovej hry.

²⁶ POLÁK, M. Idiot a Ujo Váňa po rusínky. In *Literárny (dvoj)týždenník*, roč. 19, č. 23-24, s. 12.

²⁷ DLOUHÝ, O. Prvýkrát a úspešne v DAD. In *Dominofórum*, Rok 2005, číslo 49, roč. 14, s. 22.

partnerom hercov, ktorým uveríme všetko.²⁸

Tri sestry, ŠD Košice, 2006

O štyri mesiace neskôr, v marci 2006, naštudoval mladý režisér Michal Vajdička v Štátnom divadle v Košiciach Čechovove *Tri sestry*. Inscenátori pristupovali k dielu ruského klasika s rešpektom. Hru takmer vôbec neaktualizovali a urobili len minimálne úpravy. Snažili sa vyťažiť výhradne z toho, čo ponúklo autorovo dielo. Na jednej strane je pozitívne, že mladí tvorcovia plne dôverovali Čechovovej hre a nesnažili sa za každú cenu jeho dielo vylepšiť či nadinterpretovať. „Vajdičkove *Tri sestry* zostali klasikou, vanula z nich ľahkosť a sviežosť, i keď celkove vyzneli trochu diétne.“²⁹

Scénický výtvarník Pavol Andraško situoval dej inscenácie do brezového hája. Na jeho horizonte sa nachádzalo plátno na ktorom boli siluety stromov, dverí a okien. Pomocou svietenia sa podarilo tvorcom dotvárať situácie i atmosféru. Zmeny svetla naznačovali aj plynutie času, ktoré je v Čechovových hrách veľmi presné. Scéna vytvárala interiér izby z prelomu devätnásteho a dvadsiateho storočia. Tesne pred plátnom sa nachádzala kvetovaná látková sedačka, pred ktorou stál malý čierny drevený stolík s háčkovým béžovým obrusom. Naľavo bol umiestnený okrúhly jedáľenský stôl. Nad ním visel jednoduchý, malý, biely luster. V prednej časti javiska mali Prozorovovci nevelký stôl štvorcového tvaru, okolo ktorého sa najčastejšie schádzali pri spoločných debatách.

Kostýmy Janky Hurtigovej boli rovnako ako scéna zasadené do obdobia prelomu devätnásteho a dvadsiateho storočia. Oľgu odela do bielej blúzky a dlhej čiernej sukne. Vlasy mala zviazané do pevného drdolu a na očiach mala okrúhle okuliare, ktoré jej dodávali výzor prísnej učiteľky. Mášine čierne šaty s čipkou vyjadrovali smútok, no zároveň z nej robili príťažlivú ženu. Počas prvých troch dejstiev nosila pekne upravené vlasy, ktoré sa na konci, keď ju Veršinín opustil zmenili na zanedbané a rozčuchané. Najmladšia Irina tiež prešla zmenou kostýmu i vzhľadu. Počas prvého dejstva bola oblečená v bielych šatôčkach a vkusne, mladistvo nalíčená. Neskôr už nosila hnedé sako s kvetinovým ornamentom, na blúzke mala motýlika rovnakej farby. Nevyzerala už ako dievčatko, ale mladá žena. Všetky tri sestry vo Vajdičkovej inscenácii fajčili cigarety. Na jednej strane to bol prostriedok ako „zahnať nudu“ a na druhej išlo aj o akési vyjadrenie ich nešťastia, ktoré si kompenzovali práve prostredníctvom fajčenia.

Spomedzi hercov vynikli predovšetkým ženy, predstaviteľky troch sestier. „Každá z troch sestier dala svojej postave vnútorný rozmer. Henrieta Kecerová stvárnila Oľgu ako ženu prijímajúcu svoj osud, Máša Dany Košickej ukázala otrávenosť i schopnosť ľúbostného vzplanutia, Alena Ďuránová ako Irina bola hravo energická, neskôr plná dezilúzie.“³⁰ Zhodnotil vo svojej recenzii Martin Holíč.

Podplukovníka Veršinina v inscenácii stvárnil Jevgenij Libezňuk, teda rusínsky herec z Divadla Alexnadra Duchnoviča. Ten hovoril síce po slovensky, no svoj cudzí prízvuk nijako neskrýval. Bol teda akýmsi „exotickým“ prvkom inscenácie, podobne ako český herec Gustáv Řezníček v nitrianskej inscenácii *Troch sestier* (DAB 2003, rež. S. Sprušanský). Sestry ho teda neobdivovali len z dôvodu, že išlo o vojaka, hrdina v uniforme, ale aj preto, že bol v ich očiach bohatým cudzincom

Čajka, DJZ Prešov, 2011

Ďalšiu inscenáciu hry A. P. Čechova inscenoval až o päť rokov neskôr v prešovskom Divadle Jonáša Záborského režisér Michal Náhlík. Išlo o inscenáciu *Čajky*, ktorá mala

²⁸ JENČÍKOVÁ, M. Po scéne sa kotúľa vodka. In *Pravda*, roč. 15, č. 281, s. 26.

²⁹ HOLÍČ, M. Rub a líce v Košiciach. In *Domino fórum*, roč. 15, č. 22, 31.5.2006, s. 22.

³⁰ TAMŽE, s. 22.

premiéru 10. júna 2011. Inscenátori sa rozhodli Čechovova dobovo ukotviť v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Na horizonte hracieho priestoru bolo umiestnených viacero veľkoplošných autorových podobizní v štýle obrazov Andyho Warhola. Rovnakú grafickú úpravu mal aj bulletin. Kostýmy a parochne, ktoré herci nosili boli tiež pestrofarebné. Rozhodnutie zasadiť dej hry do tejto doby režisér argumentoval takto: „Naša inscenácia nie je pevne zasadená do súčasnosti. Dnes sa príliš venujeme povrchnosti a Čechov ide až pod kožu. Je načase sa vrátiť k istým základným hodnotám. A tak ako prechádzame na biostravu, mali by sme sa vracieť k biokultúre.“³¹ Pojem biokultúra však režisér bližšie nešpecifikuje a nevedno presné aké hodnoty chcel v inscenácii vyzdvihnúť. Divadelná kritička Hana Rodová vo svojej recenzii konštatuje, že „prešovská dramaturgia však vo svojej Čajke neponúka nový, iný pohľad na Čechovov text, ale len jeho výtvarnú aktualizáciu.“³²

Scénická výtvarníčka Anita Szökeová vytvorila poschodovú scénu. Vrchná časť reprezentovala divadelnú lôžku. V spodnej časti bolo javisko, kde sa odohrávalo predstavenie Konstantinovej inscenácie. Okrem neho sa tam nachádzala aj zasúvací stena vyvolávajúca „dojem moderných technických zariadení s dokonalou sterilitou kachličkových interiérov. Scénu výborne dotvára hra so svetlom a zvukom.“³³ Kostýmy Lenky Kadlečikovej Hýrili farbami. Treplev mal v tejto inscenácii výzor punkera v čiernych nohaviciach s červeným opaskom, koženými náramkami s ostňami, čiernymi pásovým sakom s károvanou čierno-bielou kravatou a čiernou parochňou s modrým pramienkom. Oči mal výrazne podmaľované hrubými tmavými linkami. Trigorin bol typickým ulízaným blondiačikom celý odetý a obutý v bielom. Nina už ani na začiatku nemala kostým zodpovedajúci nevinnému, naivnému dievčaťu. Krikľavo ružová sukňa, čierne tenké pančuchy, čierny top bez rukávov a tmavohnedá parochňa s polodlhými vlasmi pripomínali skôr mladú „rebelku“. Ninin kostým navrhnutý pre výstup v Treplevovej inscenácii bol biely plyšový „overall“ s otvorom na tvár a ruky jej siahali do polovice stehien. Pôsobil vtipne, no zároveň aj istým spôsobom vyzývavo, keďže odhaľoval takmer celé herečkine nohy. Arkadinová mala z pomedzi postáv najokázalejšie kostýmy. Na začiatku sedela na Konstantinovom predstavení v tyrkysových šatách a okolo krku mala ovinuté bordové boa. Neskôr nosila červené šaty s orientálnym vzorom.

Herecké obsadenie tvorili dve protipólne generácie hercov - mladí, začínajúci a skúsení, dlhoroční členovia hereckého súboru. Režisér tak docielil ešte väčší vekový rozdiel medzi postavami než je pôvodne u Čechova. Starnúcu herečku Irinu Arkadinovú vynikajúco stvárnila Kveta Stražanová. Podľa Rodovej herečka „rozohrala viacero rovín postavy Iriny Nikolajevny – od ženy uvedomujúcej si svoj biologický vek cez milenku až po starostlivú sestru, pričom jej poloha matky je vždy starostlivo ukrytá medzi tými ostatnými práve tak, aby emocionálne vyplávala na povrch až v správnej chvíli.“³⁴ Jej výborným javiskovým sparing-partnerom bol Jozef Stražan v úlohe Piotra Sorina. Recenzentka ich dokonca označuje za najvyváženejšiu hereckú dvojicu. Vyzdvihla aj výkony Zuzany Kúšikovej ako Poliny a Dušana Bradýsa stvárňujúceho jej manžela Ilju Šamrajeva.³⁵

Na druhej strane ako problematické sa ukázali predstavitelia mladej hereckej generácie, ktoré svoje postavy interpretovali prevažne mechanicky. Ich javiskovým postavám chýbal predovšetkým emocionálny vývin. Motivácie konania jednotlivých hrdinov bol na javisku nejasný, akoby herci presne nevedeli uchopiť charaktery jednotlivých Čechovových hrdinov.

³¹ OPOLDUSOVÁ, J. Tri premiéry a trochu biokultúry. In *Pravda*, roč. 21, č. 134, s. 38

³² RODOVÁ, H. *Čajka aktuálna aj po 115 rokoch*. [online] 2011 [cit. 10.1.2014]Dostupné na internete: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/564/97/cajka-aktualna-aj-po-115-rokoch/?cntnt01origid=97/>

³³ TAMŽE

³⁴ TAMŽE

³⁵ Pozri: TAMŽE.

Z recenzie Hany Rodovej vyplýva, že režijná koncepcia prezentovaná v bulletine³⁶ sa nenaplnila. „Prešovská Čajka nie je ironická, na výnimky vtipná, ani tragikomická. Je skôr smutnosmiešna, ale nie v zmysle žánru, skôr v uvedomení si príčin a dôsledkov predstavenia.“³⁷

Pytačky – Medved', DAD Prešov, 2012

V decembri 2012 v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča mali premiéru jednoaktovky *Pytačky a Medved'* v réžii mladého filmového a divadelného tvorca Marcela Škrkoňa. Na základe dostupných fotografií sa dá povedať, že inscenátori nerobili výrazné aktualizčné zásahy. Akcentovali predovšetkým autorov humor, ktorý opisujú v notickách k inscenácii na internetovej stránke divadla ako jeden so spoločných znakov týchto dvoch diel: „spoločným menovateľom týchto dvoch hier je smiech, smiech od začiatku až do konca, ktorý tieto dve hry už vyše storočia sprevádza po scénach profesionálnych i amatérskych divadiel na celom svete.“³⁸ Scéna Štefana Hudáka i kostýmy Anny Simkovej dobovo zapadajú do času konca devätnásteho a začiatku dvadsiateho storočia.

Jednoduchá scénografia bola spoločná pre obe jednoaktovky. Horizont hracieho priestoru tvorila zelená stena s kvetovým ornamentom. Pred ňou stál malý, tmavohnedý, drevený stôl s dvoma stoličkami. Pod nim bol malý béžový plyšový koberec s kvetovým vzorom.

Pytačky

Hodnotiac fotodokumentáciu z *Pytačiek* Lomov v podaní Vladimíra Čemu bol zrejme dedinský starý mládenec, ktorého do ženby tlačilo okolie. Na vohľady k Čubukovovcom prišiel v čiernom obleku, bielej košeli a vlasmi začesanými za uši. Inscenátori akcentovali jeho hypochondrické sklony. Na jednej z fotiek ležal Ivan Vasilevič na gauči v bezvedomí so zámerne neprirodzeným výrazom tváre. Daniela Libezňuk ako Natália nebola dievčaťom, ale na pohľad ráznou ženou, ktorá už má tiež označenie stará dievka a je treba, aby sa vydala. Oblečená bola v čierno-červených šatách s hlbokým výstrihom, čipkovanými dlhými rukávami a nariasenou sukňou. Vlasy mala vyčesané do drdolu a na perách červený rúž. Jozef Pantlikáš v roly Čubukova vyzeral ako prísny otec, ktorý síce túžil vydať svoju dcéru, no nie za prvého pytača, ktorý pôjde okolo. Podľa kostýmu sa dá uvažovať, že išlo bohatého statkára. Odetý bol v hnedých nohaviciach, béžovom saku, hnedých nohaviciach, zelenej vzorovanej saténovej veste, z pod ktorej bolo vidno kravatu a bielu košeľu.

Medved'

Vdovu Popovovú v inscenácii stvárnila Daniela Libezňuk. Už na fotke z jedného z prvých výstupov vidno, že napriek tomu akú utrápenú pred okolím predstierala, bola upravená a mala oblečené dlhé čierne šaty, ktoré zdôrazňovali jej ženskú krásu. Účes a líčenie mala herečka rovnaké ako v *Pytačkách*. Smirnov Jozefa Pantlikáša na záberoch pôsobí ako dobrák, ktorý sa do opustenej vdovice zalúbil možno už na prvý

³⁶ „Nešťastné a nenaplnené vzťahy si potom často vyžadujú pragmatické rozhodnutia. Na depresie je vtedy jediným liekom len ostrá irónia, nadhľad a smiech. Čajka je (tragi)komédia o umení, večne mladých divách, revoltujúcich avantgardistoch, (ne)zmysle života a životnej nude.“ (NÁHLIK, M.(zost.). Program k inscenácii hier A. P. Čechova: Čechov. Divadlo Jonáša Záborského Prešove, premiéra: 10. 06. 2011, réžia: Náhlík, M.)

³⁷ RODOVÁ, H. Čajka aktuálna aj po 115 rokoch.[online] 2011 [cit. 10.1.2014]Dostupné na internete: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/564/97/cajka-aktualna-aj-po-115-rokoch/?cntnt01origid=97/>

³⁸ *Pytačky, Medved'*. [online] 2012 [cit. 10.1.2014]Dostupné na internete: http://www.divadload.sk/repertoar.php?id_hry=60

pohľad a svoju náklonnosť jej preukazoval v čoraz väčších dávkach. Oproti predchádzajúcej jednoaktovke sa jeho kostým zmenil len čiastočne. Sako a nohavice boli čierne a vesta červená. Fotka, ktorá zachytáva záber, kedy Grigorij Stepanovič ukazuje Jelene Ivanovne ako používať zbraň vidno na jeho tvári radosť, že sa môže k tejto, pre neho okúzľujúcej, žene privinúť bližšie. Ani on jej už v tom momente súdiac z výrazu tváre nie je ľahostajný.

Záver

Zámerom tejto časti dizertačnej práce bolo zosumarizovať inscenovanie diel Antona Pavloviča Čechova vo východoslovenských divadlách od roku 1990 po rok 2012. Počas tejto doby na ich javiskách vzniklo desať inscenácií. Každý režisér sa snažil k tomuto ruskému klasikovi pristupovať osobitne. Nie každý mal chuť či odvahu pustiť sa do experimentovania s interpretáciou alebo formálnou stránkou diel. Tí, čo sa touto cestou rozhodli ísť, využívali prevažne prvky postmoderného divadla- fragmentácia deja, pohrávanie sa s priestorom, v menšej miere i časom jednotlivých hier. Iný čechovské diela výrazne aktualizovali do dnešnej, alebo minimálne do inej doby, ako ich zasadil autor.

K väčšine inscenácii existuje dostatok písomných prameňov, o ktoré som sa mohla pri rekonštrukciách oprieť. Tam kde chýbali, som využila fotografie dostupné v archíve Divadelného ústavu alebo priamo na stránkach divadiel. V prípade inscenácií Medveďa v réžii Ivana Holuba a Čajky režiséra Kozmenka-Delindeho som mala vidieť videozáznam, ktorý mi taktiež pri písaní analýz pomohol.

Vo východoslovenskej čechovovskej inscenačnej tradícii spomedzi celovečerných hier chýbajú ešte Višňový sad, Platonov a Ivanov. Všetky by boli pre tamojších divadelníkov výzvou na inscenovanie.

HERECKO-PEDAGOGICKÉ A REŽIJNÉ VEDENIE HERCA V PROCESSE TVORBY INSCENÁCIE

Mgr. art. Janka FEDEŠOVÁ

Školiteľ: prof. Mgr.art. Ľjuboslav MAJERA

Počas prvých mesiacov štúdia a pri koncipovaní tejto písomnej práce som sa úplne stotožnila s myšlienkou Anatolija Efrosa: „*Bol som pyšný na desiatky vlastných nápadov, no ukázalo sa, že to všetko už dávno objavil Stanislavskij.*“³⁹ V mojom prípade nešlo vždy len o K. S. Stanislavského, ale mnoho z poznatkov, ktoré som považovala za objavné, som našla dávno predtým sformulované v dielach M. Čechova, A. Efrosa, J. Císařa, P. Scherhaufera, D. Donnellana, E. Horvátha a ďalších. Je prirodzené, že človek len veľmi ťažko príde, v tak intuitívne podmienených vodách akými sú režírovanie, tvorba hereckej postavy, či herecká pedagogika, na niečo objavné, no zároveň stále a nemenné. Je však možné, že cieľ spočíva v niečom inom. Napríklad v zaznamenávaní prítomného okamihu.

Všetko podlieha vývoju. Štruktúry sa menia a je len málo vecí, ktorých vývoj nenapreduje s meniacou sa spoločenskou situáciou. Ostatné sa premieňajú, tvarujú a hľadajú svoju adekvátnu formu s ohľadom na rôzne kategórie potrieb. Som vďačná za osobnosti, ktoré retrospektívne zaznamenali a stále zaznamenávajú, čo kedysi v súvislosti s divadlom bolo. Zároveň však inklinujem k autentickým zápiskom, ktoré popisujú stav, ktorý v čase ich vzniku vládol. Aj vďaka nim si dokážeme lepšie a detailnejšie predstaviť, ako sa tvorilo a žilo v rôznych časových obdobiach. Utvárajú sa nám tak obrazy tvorby, ktoré vždy pootvoria dvere do tajomnej práce vzácnych režisérov, či samotných hercov a dramaturgov. Kiež by sme mali takto autenticky zaznamenanú tvorbu a metodiku všetkých výnimočných hercov, režisérov, hereckých a režijných pedagógov. Jej zosumarizovanie by vytváralo bázu, z ktorej by sa dali vytvoriť skvelé herecké skriptá, či inšpirácie k netradičným, alebo aj výsostne tradičným postupom. Mnohé z pedagogických postupov vedenia študentov herectva sa zachovali v písomnej, či ústnej (spomienkovej) podobe, no mnohé sú pre nás záhadou a pomaly upadajú do zabudnutia. Vieme len, že kedysi existovali skvelí herci a režiséri, ktorí dokázali vyformovať vynikajúcu hereckú generáciu, no nevieme presne aké postupy pri pedagogizovaní využívali.

Práve preto nie je moja práca nahliadnutím do dôb dávno minulých, ale do prítomného okamihu. Hľadá a zaznamenáva formy a postupy práce so študentom, s ktorou mám priamu skúsenosť ako pozorovateľ, či aktívny účastník. Prelína sa s minulosťou, ale ťažisko má v prítomnosti. Nesnaží sa formulovať nové poučky, ale snaží sa popísať, čo je potrebné teraz a ako sa jednotlivé kategórie, vyplývajúce z názvu práce, ustálujú, poprípade formujú a menia.

V začiatkoch môjho výskumu, ktorého výsledkom by mal byť pokus o novú definíciu optimálneho vedenia herca v procese tvorby inscenácie, vnímam ako potrebné vymedzenie základných faktov. V prvom rade sa jedná o určenie základnej oblasti skúmania, ktorou je vzdelávanie mladého umelca (herca). Čiže pôjde o študentov herectva na vysokej škole a nie o vedenie hercov v profesionálnom či neprofesionálnom divadle. Tým sa automaticky vymedzil aj jeden zo základných skúmaných subjektov - režisér ako pedagóg.

Kto je vlastne režisér na vysokej škole?

³⁹ EFROS, Anatolij. *Povolanie: režisér*. Bratislava : Tatran, 1983, 410 s.

V istom zmysle je režisér stále pedagógom. Vede a sprevádza hercov na ich ceste za znovuoživením dramatickej postavy. O definíciu tejto tvorivej činnosti sa pokúšali mnohí. Faktom však ostáva, že vyvodenie jeho základnej charakteristiky smerujúcej k jeho akademickému pôsobeniu je možné len vytvorením syntézy viacerých doterajších režijných definícií a spojením vlastných poznatkov. No či už si to pripustíme, alebo nie, vytvorená definícia bude stále podliehať črtám individualizmu. Rozhodla som sa preto postupovať analyticky a na základe jednotlivých definícií vyvodit' základné ciele, vlastnosti a kompetencie, ktoré by mali byť neodmysliteľnou súčasťou režisérsko-pedagogickej osobnosti a práce. Vychádzala som pri tom zo svojej vlastnej skúsenosti a všeobecných poznatkov. Jednou líniou empirie boli moje vlastné poznatky získané počas študia a druhá línia sa vyprofilovala zo skúmania procesu prípravy bakalárskeho predstavenia pod režijno-pedagogickým vedením.

V Pavisovom divadelnom slovníku je režisér definovaný ako: „Osoba, ktorá má na starosti inscenovanie hry, ktorá berie na seba estetickú a organizačnú zodpovednosť za predstavenie a to tak, že si vyberá hercov, interpretuje text a využíva scénické možnosti, ktoré má k dispozícii.“⁴⁰ V zúženom význame by sme mohli povedať, že jeho cieľom je vytvorenie inscenácie so všetkými atribútmi jej kvality. Na akademickej pôde sa však jeho ťažisko presúva na ďalšiu dôležitú vec, ktorou je vedenie herca nielen ku kvalitnej hereckej expresii, ale zároveň k adekvátnemu posunu v procese získania poznatkov v rámci jeho tvorby na postave. Cieľ sa teda vymedzuje aj na proces, nielen na finálny tvar.

Vnímanie a chápanie režiséra a jeho kompetencií, či hraníc sa vyvíjalo a menilo v súvislosti s vývojovými požiadavkami doby (materiálne, duchovné, nové výskumy, industrializácia a pod.) a divadelnou poetikou konkrétneho obdobia. Preto neexistuje fixná a nemenná definícia pojmu „režisér“. Bolo by aj veľmi trúfale obmedziť jeho kompetencie nejakými umelými hranicami a tým zahubiť variabilnú neohraničenosť vytvárania umeleckého artefaktu. Ak niečo pomenujeme, udávame tomu jasný a zreteľný obsah, cieľ a budúcnosť. Ak však tento pojem neohraničíme, budeme opäť vytvárať iba čiastkové pomenovanie, ktoré sa efektívne poskladá do skladačky jednotlivých pomenovaní odzrkadľujúcich myslenie človeka v jednotlivých epochách. Avšak, ak neohraničíme pojem režisér, je vôbec možné podrobne zanalyzovať pojem režijné vedenie? Konkrétne režijné vedenie herca? Platí tu jednoduchá rovnica, režijné vedenie zastrešuje na vysokej škole režisér a herecko-pedagogické herec, ktorý má/nemá základy pedagogickej práce?

Režisér spolupracuje...?

Na internete sa ľahko dostaneme k nasledujúcemu anglickému výkladu pojmu divadelný režisér. „*The director collaborates with a team of creative individuals and other staff, coordinating research, stagecraft, costume design, props, lighting design, acting, set design, stage combat, and sound design for the production.*“⁴¹ Takéto vnímanie režiséra nie je ničím výnimočným. Avšak zaznamenáva jedno nesmierne dôležité tvrdenie: režisér spolupracuje. Je pravdou, že keby sme pokračovali v danom výklade, všimli by sme si aj rozdelenie typov režirovania, v ktorom sa často vylučuje aj spolupráca so základným „materiálom“ tvorby a to hercom. Táto „vlastnosť“ spolupráce režiséra je však nesmierne dôležitá a nemalou mierou sa podieľa na výslednom tvare vytváraného diela. Ak by sme sa preniesli na akademickú pôdu, môžeme túto potrebu spolupráce vnímať v prvej línii ako spoluprácu režiséra s hercom, v paralelnej línii však aj ako spoluprácu režiséra s hereckým pedagógom,

⁴⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 354. ISBN 80-88987-24-5

⁴¹ Wikipédia- slobodná encyklopédia: *Theatre director*. [citované 8. október 2013; 15.32 ETC]. Dostupné na internete: < http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_director>.

dramaturgom, scénografom, kostymérom, osvetľovačom a zvukárom. Základnou podmienkou režijného vedenia akéhokoľvek druhu je teda schopnosť spolupráce. Táto schopnosť/neschopnosť a možnosti práce s hercom cez rozličné umelecké osobnosti je aj predmetom skúmania tejto práce.

Režisér je teda samostatne tvorivo uvažujúci človek, ktorý spolupracuje s autormi všetkých zložiek umeleckého diela. Jeho ťažiskom je vytvorenie divadelného artefaktu, ktorý spĺňa základné estetické a umelecké normy. Avšak, nie je v maximálnej miere zodpovedný za jeho uchopenie hercami, s ktorými pracuje. Nie je teda možné ohraničiť ho na výhradného tvorca divadelného predstavenia. Je to možno odvážne tvrdenie. Nehovorím, že režisér nemá kompetencie na dosiahnutie kvalitného umeleckého výkonu pre talentovaného herca. Ak však študent herectva nechce a rozhodne sa proces z istých dôvodov bojkotovať, režisérova snaha nenachádza úrodnú pôdu. Pripúšťam, že úlohou režiséra je aj voliť vhodné spôsoby a didaktické postupy na dosiahnutie požadovaných výsledkov. No nie vždy je v jeho silách vybojovať boj o hercovu priazeň. A to môže oplývať aj maximálne nákazlivým entuziazmom. Pretože ten najťažší boj nielen v umeleckej rovine, ale aj v rovine ľudskej je bojovať s človekom o človeka (myslím tým jedného a toho istého človeka).

Tento boj o pravdu a človeka som mala možnosť intenzívne vnímať pri búraní „múrov“ strachu z vlastnej autenticity u študentov 3. ročníka. Jedným z dôvodov bol deficit v pochopení Stanislavského systému, čo však spadá pod herecko-pedagogické vedenie. To sa v plnej miere realizuje počas prvých dvoch rokov štúdia hereckým pedagógom. Netrúfam si rozhodovať kto zlyhal, či to bola forma výučby, osobnosť hereckého vedenia, alebo neschopnosť študentov. Neprešla som s nimi celý dvojročný proces a preto nemám na nijaké súdy právo. To, čo pomenúvam, je aktuálny stav, ktorý bol jasný a nespochybniteľný na začiatku práce na ich bakalárskom projekte. Postupne sa tieto moje prvotné obavy z nezvládnutého Stanislavského systému potvrdzovali počas procesu skúšania. Zároveň sa tak nepriamo verifikuje platnosť slov Jana Císařa (aj keď boli napísané v súvislosti s adeptom réžie): *„Nic nepřichází samo od sebe....Nic se nedá přeskociť, nad ničím sa nedá mávnout rukou. Počítat s tím, že pozdeji to dojde, nebo, že se k tomu vrátíme při jiné příležitosti. Metodika má svou zákonitost postupného získávání znalostí a dovedností. Jakmile jedna z nich vypadne, potom už trvale chybí. Proto je zapotřebí trpělivost u pedagoga či lektora a u adepta režie vůle a touhy učit se a cvičit tak dlouho, až pochopí smysl cvičení a hlavně: prakticky jej zvládne.“*⁴² Nespomínam to z dôvodu kritiky, k tej nemám žiadne právo. Vnímam však ako potrebné upozorniť na to, pretože aj z tohto dôvodu sa dielo, ktoré malo byť vytvorené ako bakalárske predstavenie uberalo smerom, ktorý vyústil do podoby intuitívnej psychodrámy. Počas skúšok som si zaznamenávala všetky problémy, ktoré nastali a zároveň reakcie režiséra na vzniknuté problémové situácie. Vznikol z toho denník, ktorý sa mi stal pomôckou pri mojej vlastnej herecko-pedagogickej práci. Zároveň ma tento proces doviedol k prvotnému vyprofilovaniu cieľov režiséra, nielen vo vzťahu k sebe samému, ale aj vo vzťahu k študentovi.

Naplánovať, alebo pracovať intuitívne?

Jedným z prvých cieľov profilujúcich sa v počiatkoch režijno-pedagogickej práce na škole je schopnosť vytvoriť si vlastný plán. Plánom nemyslím výlučne štruktúrovane zadelený čas skúšok a metodiku práce. Skôr by som ho zadefinovala ako viacúrovňový cieľ. Dominujú v ňom tri úrovne: osobná, pedagogická a umelecká. Tento cieľ sprevádza režiséra celým obdobím práce na diele a definuje jeho smerovanie, nielen vo chvíľach jasných, ale najmä v situáciách, kedy stráca pôdu pod nohami. V rovine osobnej môžeme odhaľovať ciele, ktoré sa dotýkajú osobnosti režiséra. Čo chce touto

⁴² CÍSAŘ, Jan - ŠTEPÁNEK, František. *Základy činoherní režie*. Praha : Horizont, 1985. s. 29

prácou dosiahnuť ľudsky, pre seba? Čo ho zaujíma ako režiséra? Či má cieľ, ktorý je za hranicou umeleckého pôsobenia na diváka? Cieľ, ktorý je preňho osobnostne dôležitý.

V druhej rovine - pedagogickej sa jedná o ciele práce so žiakmi. Je to v istom zmysle tiež výskum. Skúmať ich a balansovať medzi pedagogizovaním, psychológiou a umeleckou činnosťou. Akýsi pomyselný trojuholník režijnej práce. Každý článok sa navzájom ovplyvňuje a prekrýva s tým nasledujúcim. Ďalšie ciele v tejto oblasti vnímame vo forme volenia si vhodných didaktických a metodických postupov, špecifikácie primeraných didaktických zásad, metód a foriem výučby dôležitých a potrebných pre trojuholník režijnej práce. Posledný, ale s rovnocennou dôležitosťou, je cieľ umelecký. Režisér by mal mať jasnú predstavu čo by chcel umelecky daným dielom vyjadriť. Tento cieľ by nemal byť opomínaný a prekrytý osobnou radosťou z tvorby, ktorá je samozrejme tiež dôležitá. Je prirodzené, že ciele sa prelínajú. Je dôležité aby boli v rovnováhe. Ak sa niektorý z nich umenší, poprípade úplne vypadne - stráca sa harmónia a cieľ nielen režijný, ale najmä režijno-pedagogický. A ten je na vysokej škole, dovoľm si tvrdiť, do značnej miery dominantný oproti čisto režijno-umeleckému zámeru.

Ďalšou páčivou témou je v tejto oblasti otázka intuitívnej práce s hercom. Vo väčšej miere prevažuje najmä v herecko-pedagogickom vedení študenta. Je to však otázka na mieste. Ak pripustíme, že herecká expresia je síce premyslený systém, ktorý má svoje zákonitosti a štruktúry, ktoré študent musí nevyhnutne ovládať aby ju dosiahol, musíme uznať aj ďalšiu dôležitú vec. Existuje istý medzník, aj keď nie ostro ohraňovaný, od ktorého podlieha herecká práca v prevažnej miere neuchopiteľnej intuitívnej inšpirácii. Nie som si istá, či je možné slovami zašpecifikovať a pomenovať túto tvorbu. Je to empirická záležitosť a tie, ak sa pohybujú na úrovni neuchopiteľného podvedomia, sú len veľmi ťažko zošnurovateľné do slov. Jedná sa o neprenosnú skúsenosť, ktorej kvalita stúpa priamoúmerne s nemožnosťou jej dokonalého vysvetlenia. Tak ako herec, aj režisér musí v istej časti svojho tvorivého procesu podľahnúť čaru tejto skúsenosti. Kde však nájsť hranicu a do akej miery je možné nechať sa unášať svojou „víziou“ na úkor zadaných cieľov? Na druhej strane, ak sa obmedzíme na striktné plnenie nami zadaných cieľov môžeme našu prácu nazvať ešte stále tvorbou? Nemali by ciele slúžiť len ako akési oplotenie našej divadelnej záhrady, v ktorej sa budeme snažiť vypestovať krásny záhon? Záhon, ktorý sa má páčiť nám? Alebo najmä okoliu? Alebo sa máme snažiť aby rastliny v ňom prekvitali a učili sa vzájomnej symbióze? A čo estetická funkcia záhona? Do akej miery môže prevyšovať kvalitu zloženia záhonu? A akú má vlastne vo svojej podstate náš záhon funkciu? Niekde tam, vo funkcii záhona, prenesene nášho umeleckého diela, sa rodí aj tá prapodivná hranica medzi tvorbou intuitívnou a tvorbou plnou cieľov. Tie síce do značnej miery obmedzujú, zároveň však vytvárajú harmóniu a poriadok. A aj keď sa nás postmoderna snaží presvedčiť, že vonkajšia disharmónia môže byť tiež formou harmónie, predsa len si myslím, že pravá podstata tvorby, najmä tej režijnej, spočíva aj v hľadaní harmónie - či už na prvý pohľad viditeľnej, alebo skrytej. Ak by teda režisér, s ohľadom na svoje ciele, dokázal vnímať a počúvať svoje intuitívne inšpirácie, čo sa takmer vždy aj deje, ale neunášal by sa líniou cieľové obmedzenia verzus intuitívna tvorba s presahom na jednu zo strán, dokázal by vytvárať artefakty, ktoré by boli jeho harmonickou štruktúrovanou svedčou? Nie výpovedou emocionálnou, alebo príliš racionálnou... V tomto je asi potrebné neustále hľadať mieru a to je to najťažšie. Nielen pri kreovaní umeleckého diela režisérom, ale aj pre prácu s hercami. Režisér musí vychádzať z hercov a nechať sa nimi inšpirovať. Avšak odhaliť mieru, dokiaľ je možné a vhodné vychádzať z ich osobností je skutočne otázka na ďalšiu filozofickú úvahu. Nerada by som zabiehala až do takých rozpráv. Faktom však je, že inšpirácia hercom má samozrejme tiež svoje hranice a režisér je v tomto smere dominanta. Ide teda v tej najzákladnejšej podobe opäť o formu spolupráce. Spolupráce so sebou samým, svojimi myšlienkami a myšlienkami herca a v neposlednom rade autora a dramaturga. A ja len dodávam, že jedinečnosť režijnej

osobnosti a jeho efektívneho vedenia herca spočíva v schopnosti systematického a tvorivého (nevylučuje sa) spájania nitiek všetkých spoluprac. Z nich potom vytvára jedno pevné lano, ktorého sa budú môcť zachytiť nielen herci, ale aj sám režisér a v neposlednom rade by ho mali (ak nehovoríme o postmoderne) zachytiť aj diváci. Jedným slovom- mať jasnú tému a cieľ.

Jasná predstava a schopnosť jasne sformulovať zadanie

Nikdy som si neuvedomila aké je pre hercov dôležité, aby mal režisér jasnú predstavu o tom, aké dielo chce vytvoriť. Aby mu veril a bol pre dielo nadšený. Nie aby mal cieľ, ktorý ho pohýna vpred, ani aby mal ohraničujúce mantinely kam až má jeho dielo siahať, ale mám na mysli jasnú predstavu. Samozrejme variabilnú. A schopnosť nadchnúť pre ňu iných. Nadšenie je nákazlivé. Entuziazmus s akým sa púšťame do vecí, vie preniknúť k mnohým ľuďom za veľmi krátky čas, a to nielen v umení. Prvý krát som si to uvedomila na Konzervatóriu, pri príprave maturitného predstavenia Krvavá vášeň (na motívy hry F. G. Lorcu- Krvavá svadba). Bolo to asi jedno z prvých predstavení, ktoré som so žiakmi robila, pri ktorom som mala absolútne jasnú predstavu a maximálne nadšenie pre dielo. Asi som sa do tej hry zamilovala. A zaľúbená som bola aj do predstavy jej realizácie. Nielen preto, že som v ňom vnímala prvky možnosti mojej javiskovej spovede, ale aj pre nesmierne veľa možností, ktoré pre žiakov poskytovala v rámci uchopenia hereckej postavy. Vzhľadom k veku žiakov, to bola pre mňa výzva. A aj pre nich. Oproti iným predstaveniam, ktoré sme robili, nás už hneď na prvej skúške maximálne ovládol „duch nadšenia“. Samu seba som často pri rozprávaní nabila pozitívnou energiou a chuťou ešte väčšmi pracovať. Jednou z príčin, prečo tomu tak mohlo byť, okrem inklinovania k textu, bola aj dôkladná príprava. Trvala takmer dva mesiace. Najprv sa mi to zdalo veľmi dlho, no v konečnom dôsledku sa to nesmierne oplatilo. Aj keď je na mieste priznať, že som až príliš filozofovala. A pritom bolo nesmierne dôležité aby dielo, ktoré som sa chystala vytvoriť bolo neohraničené, progresívne, s neuzavretou formou. Bolo to o niečom inom ako o filozofovaní. Základ bola jasná predstava, ktorá nadchla celý umelecký kolektív. No z tejto bázy vystupovala potreba zážitku a z jeho amorfnej podoby sa niekde medzi vedomým riadením a podvedomou tvorivou reakciou na objavované asociácie kreovala výsledná podoba umeleckého stvárnenia diela. V istej etape som musela opustiť text a prestať sa pýtať a len veci nechať plynúť.

Je prirodzené, že režisér tieto štruktúry a postupy už dávno ovláda. No môžem povedať, že pokiaľ je pre dielo nadšený, je len otázkou času, kedy aj tí najzarytejší tvrdohlavci splynú s jeho nadšením. Je to nesmierne dôležitý aspekt počiatkovej práce režiséra na vysokej škole. Je prirodzené, že daná predstava nikdy nebude uzavretou formou a bude sa stále meniť, no jej základné rysy ostávajú nemenné. V tom vnímam rozdiel medzi tvorbou maximálne intuitívnou, ktorej často podliehajú hereckí pedagógovia, a tvorbou, ktorá má od začiatku jasnú štruktúru a jej cieľom je aby všetky témy, ktoré stoja nad medziväzbovými vzťahmi medzi postavami – vzájomne splývali a vytvárali jeden celok. Ale tomu sa budem podrobnejšie venovať v časti špecifikácie hereckého vedenia. Snáď nateraz len pripomeniem slová Jana Cisařa „*Pro něho (herce) vlastně v každém momentu jednotlivé situace existuje jediný vztah, který právě sděluje a zobrazuje svým jednáním. Ale pro režiséra existuje situace jedině jako komplex vztahů.*“⁴³

V tejto súvislosti vnímam ako dôležité neopomenúť schopnosť režiséra jasne formulovať zadanie. Mať prirodzený takt ako ho sformulovať. Mladí adepti herectva sa často búria, urážajú, nedokážu prijať pripomienky. Preto sa tak často stretávame práve s tým ako sa pomyselná ručička váh porozumenia nezadržateľne preklápa na stranu študentov. Samozrejme, chce to nesmiernu trpezlivosť a vyspelosť študenta

⁴³ CÍSAŘ, Jan - ŠTEPÁNEK, František. *Základy činoherní režie*. Praha : Horizont 1985, s. 26.

aby dokázal zadania režiséra efektívne spracovať. No azda najlepšie to v tomto prípade vyjadril Emil Horváth: „*Je ťažké vedieť dobre prijať pripomienku, ale rovnako je pre režiséra ťažké dať jasnú pripomienku.*“⁴⁴

Schopnosť jasne sformulovať zadanie a smerovanie študenta je veľmi náročnou a diskutabilnou úlohou. Jasná formulácia závisí od mnohých faktorov komunikantov. Okrem tých základných, akými sú schopnosť režiséra jasne a zreteľne formulovať zadania, jeho filozofický potenciál, rečové dispozície, psychologicky podmienené vytváranie otázok s ohľadom na celkový zámer hry, sa jeho zadania odvíjajú aj od trojuholníka režijnej práce (ciele osobnostné, pedagogické, umelecké). Nemožno nevziať na zreteľ aj vývinové štádium, v ktorom sa nachádza študent a jeho doterajšie skúsenosti, súbor vedomostí a schopnosť prijať pripomienku a transformovať ju cez vlastný súbor poznatkov na vyhovujúce zadanie zapadajúce do kontextu hry. Je to akýsi rébus zadaní a ich transformácie, ktorý sa deje v pomyselnej rovine nervových vzruchov oboch komunikantov, avšak netreba zabúdať, že nad nimi neustále tkvie vyšší cieľ- v tomto prípade ho môžeme nazvať umelecký artefakt. Je to teda nesmierne náročná úloha. Režisér totiž nie je neomylný poloboh a jeho myšlienky a predstavy nie sú fixné a nespochybniteľné. Okrem toho pracovať s poslucháčmi herectva, ktorí si častokrát myslia, že už v treťom ročníku sú hotoví herci, je úloha pre skúseného odborníka. Avšak jasná formulácia a presný cieľ sú podmienkou aby sa vytvorila základná fáza tvorby, ktorá je založená na dôvere. V dotazníkoch a rozhovoroch tvorcov inscenácie *Na vine je Lorca* sa často opakovala práve táto problematika. Pre žiakov bola mätúca najmä režisérova nejasná predstava, ktorá spôsobovala neistú pôdu pod nohami a stratu dôvery v študentovej duši.

Dôvera?

Už od detstva niečomu veríme. Je to pre človeka veľmi dôležité. Viera dokáže zázraky, mení nás, formuje naše myslenie a cítenie. Ak však niekomu, alebo v niečo dôverujeme akosi prirodzene a automaticky si tým vytvárame vzťah. Práve dôvera je nesmierne dôležitou súčasťou tvorby. Režisér by mal byť schopný vytvoriť atmosféru dôvery. Nemám na mysli len rovinu dôvery, v ktorej sa herec nebojí odhaliť svoje vnútro, ale vnímam túto potrebu vzhľadom k vyššie zadefinovaným potrebám jasnej a zreteľnej predstavy a jej formulácie. Ak sú študenti zmätení a vidia, že režisér nemá jasnú predstavu, automaticky na to reagujú a dochádza k zneisteniu. Okrem toho ako hovorí Anatolij Efros: „*Hercom sa často vidí, že majú dočinenia s priemerným človekom a sú voči nemu tvrdí, ani nie tak z nevyhnutnosti, ale jednoducho preto, lebo sa boja neúspechu. Každý z nich začne pracovať na vlastnú päsť a nastupuje čosi, čo sa veľmi ponáša na anarchiu, a s úbohým režisérom je koniec.*“⁴⁵ Ja si k tomu dovoľím len dodať, že okrem toho všetkého sa študenti začnú búriť a prestanú pomaly vnímať režisérovo inštrukcie ako smerovanie, ktoré im môže pomôcť. Vnímajú ho ako niečo, čo možno pomôže, ak... a v tom je rozdiel, pretože na miesto daných bodiek je možné doložiť skutočne všeličo. A to nedopovedané zneisťuje a vyvoláva strach a úzkosť. A ako vieme: „*Úzkosť z nás robí diktátorov.*“⁴⁶ Všetko so všetkým súvisí. Ak režisér dokáže zvládnuť aj túto situáciu... dokáže sám spolupracovať a tejto spolupráci učí aj študentov, má jasne zadefinovaný trojuholník režijného vedenia, jasnú predstavu a dokáže myšlienky formulovať, prirodzene dokáže svojim nadšením a pevnosťou svojej režijnej osobnosti primäť k dôvere aj zvyšok kolektívu. Tu sa však už začíname pohybovať na poli ideálu. A ako si každý uvedomuje, ideál neexistuje. Preto nám ostáva len nutnosť zadefinovania práve tejto dôležitej stránky režijnej

⁴⁴ HORVÁTH, Emil. *Schizofrénia obojživelníka*. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.) *Prednášky o divadle*. Bratislava : VŠMU, Arts Bratislava, Divadelný ústav Bratislava, 2009, s. 104. ISBN: 978-80-85182-99-6

⁴⁵ EFROS, Anatolij. *Povolanie: režisér*. Bratislava : Tatran 1983, 410 s.

⁴⁶ LUCADO, Max. *Bez strachu*. Stará Ľubovňa : Kumran s.r.o. 2010, 182 s. ISBN: 978-80-89487-00-4

osobnosti.

Ak si neveríš sám, pamätaj, že režisér ti verí!

Poznáme to azda všetci. Sú okamihy v tvorbe, kedy si neverí dokonca ani osvetľovač. Občas sa stane, že malým zaváhaním spustíme lavínu našich strachov a tie sa závratnou rýchlosťou premieňajú na vlnu zneistení a nedôvery. Stáva sa to so železnou pravidelnosťou a len málokedy sa tomu dá zabrániť. Neobišlo to ani proces prípravy predstavenia Na vine je Lorca. Je to veľmi zvláštne. Odkiaľ pramení naša nedôvera vo svoje vlastné sily? Už prijatie na školu takéhoto typu by nám predsa ako študentom malo dať jasný signál, že si môžeme dôverovať. Alebo to súvisí s našim strachom urobiť chybu, či zosmiešniť samého seba pred ostatnými? Na druhej strane je to prirodzené a táto neistota nás núti skúšať iné spôsoby a formy na dosiahnutie kvalitného hereckého výrazu. S týmto strachom sa stretávame pri práci so študentmi denno denne. A dobre vieme, že: „Všichni prohráváme, když se objeví strach.“⁴⁷ Ako pedagóg som hľadala rôzne spôsoby ako s týmto strachom žiakov pracovať, ako im dodávať silu a pomaly búrať bariéry vlastného sebazneistenia. Jedinečný návod som však objavila až počas výskumu predstavenia Na vine je Lorca. Pritom to bolo úplne jednoduché. Keď si neveríte sami, je vždy rozhodujúce, či je pri vás niekto, kto vám dôveruje. Prenesené na proces skúšania. Ak sa žiak stráca vo víre vlastnej neistoty a nedôvery vo svoje vlastné sily, je dôležité aby bol jeho pevným oporným bodom režisér. Režisér, ktorý mu dôveruje. A ktorý mu povie tak ako Declan Donnellan: „Každý z nás je schopný cítiť všetchno.“⁴⁸ a to spôsobom, že tomu žiak uverí. Keď sa niekoľko dní jedna zo študentiek zmietala v neistote, hneve a frustrácii, začínala som aj ja sama strácať nádej, že na to skutočne má. Myslela som si, že jej osobné pocity sú tak boľavé, že to vzdá. No našťastie skúšky viedol niekto skúsený, kto veľmi dobre vedel ako na to reagovať. Pri vyslovení jej vety: „ja to nedokážem“, stačila jednoduchá odpoveď. „Dokážeš, viem, že to dokážeš, zvládneš to“. „Ja si neverím“, odpovedala. „Ale ja ti verím“, povedal režisér. V tom tóne a intonácii nebola ani sekunda zaváhania. Sama som tento postup niekoľko krát zopakovala pri práci s mojou študentkou pri monodráme. A funguje to zázračne. Bol to samozrejme proces, ale úspešný. Ak vám niekto verí, postupne si uveríte aj sami. Prestanete sa sústrediť na to, čo vás spomaľuje a svoj pohľad upriamite na progres. A v tom je celý základ kvalitnej hereckej práce. Ako veľa môže zmeniť a ovplyvniť práve osobnosť hereckého, či režijného vedenia. Aké zázraky dokáže robiť dôvera s krehkým študentským srdcom.

Ako vymedziť hranice? Režisér a zároveň psychológ?

„Hranica je rozhodnutie, ktorým definujeme veci a okolnosti za ktoré sme zodpovední. Definuje, kto sme a kto nie sme.“⁴⁹

Henry Cloud

Tejto kapitole azda netreba venovať až tak veľa času. Je samozrejme a mala by byť akosi prirodzená. Paradoxom ostáva, že i napriek jasne zadefinovanému rozdeleniu režisér, herec-pedagóg, študent sa stretávame s prelínaním hraníc, kedy sa častokrát študenti túžia stať režisérmi. Avšak, naozaj po tom túžia? Alebo je to len spôsob hľadania si svojich hraníc... pokiaľ môžem zájsť? Nesnažia sa náhodou manipulovať? Nemožno im to častokrát zazlievať. Od malička boli mnohí nútení

⁴⁷ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha : Brkola 2007, s. 207. ISBN: 978-80-903842-1-7

⁴⁸ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha : Brkola 2007, s. 175. ISBN: 978-80-903842-1-7

⁴⁹ CLOUD, Henry. *Hranice*. Bratislava : Porta Libri, 2007, s. 23. ISBN: 978-80-89067-41-1

bojovať o seba, o svoje potreby. Naučili sa, že žiadna autorita sa za nich nepostaví a nemôžu sa na ňu spoľahnúť, pretože ich v tom najpotrebnejšom opustí. Potom prídu na školu a majú z ničoho nič začať dôverovať niekomu, kto má, v lepšom prípade, o smerovaní ich spoločnej práce aspoň hmlistú predstavu. Veď je to takmer nemožné. Preto považujem za dôležité, aby režisér bol aj psychológom. Aby poznal osobnosti žiakov, dokázal ich presne zdefinovať, spoznať a pracovať s nimi. Pracujeme s ľudskými bytosťami. Nie sú to stroje. Je to obrovská zodpovednosť. Čokoľvek režisér neuvážene povie, alebo urobí, môže mať ďalekosiahle následky pre osobnostný a umelecký vývoj človeka s ktorým pracuje. Je dôležité, aby si režisér túto zodpovednosť skutočne s plnou váhou uvedomoval. Je normálne, že sa adepti herectva búria, no je dôležité vedieť ich usmerniť a nepoľaviť. Nádherným príkladom bol pre mňa boj študentky s prof. Ljuboslavom Majerom počas čítania jej vlastného textu a hľadania výrazových prostriedkov jeho zobrazenia. Bránila sa tvorbe, protestovala, odmietala spolupracovať. Mohol jej ustúpiť...no nechal jej maximálnu slobodu. A ako sám hovorí: „Sloboda je nesmierna zodpovednosť.“⁵⁰ Mohol sa hnevať, prikázať jej to, donútiť ju, alebo ju nechať tak. Nič z toho neurobil. Použil presné kroky a dosiahol to, že čítať a tvoriť dokonca chcela. Prirodzený talent na prácu s ľuďmi? Obyčajná psychológia? Roky skúseností? Možno všetko dokopy. No sama, z vlastnej skúsenosti viem, že ak študentovi človek ustúpi čo len o milimeter, stratí pevnú pôdu pod nohami a vzťah, ktorý bol jasne zdefinovaný sa začína deformovať. Neustúpiť, ale postupovať takticky. Aby začínajúci herec odišiel s pocitom, že vyhral a pritom vyhral režisér. Prirodzené búrenie sa voči autorite dobre poznáme. No známe je aj to, že ju študenti takýmto zvláštnym búrením sa vlastne potrebujú a hľadajú. Postavenie, ktoré zaujímajú vo svojej kolektívnej tvorbe má rovnaký cieľ, no každý pracuje inými prostriedkami. Nie je možná anarchia. Nie pre umelecké dielo. Preň je potrebný otvorený systém s jasne zdefinovanými autoritami. Len v tom prípade si môžeme byť istí, že úspešne dovedieme loď do cieľa bez toho, aby sme sa vzbúrou pasažierov v polovici cesty sami potopili.

Režírovaná autenticita?

Predstavenie Na vine je Lorca bolo zvláštne. Mala som možnosť vidieť ako sa rodí zaujímavý fenomén, ktorým je režírovaná autenticita. Vedomý proces práce režiséra, dovedol študentov k tomu, že asociácie, ktoré sa u nich na základe Lorcových hier vyvolali, pretransformovali do podoby vlastných príbehov, ktoré mali na javisku presnú štruktúru výpovede. Zároveň však pôsobili veľmi prirodzene. Nejedná sa tu len o talent, ktorý by mal byť typický pre všetkých režisérov. A to vedome pracovať s hercom na jeho výpovedi aby bola autentická. Dovolím si zamerať sa najmä na časť schopnosti vôbec s hercom pracovať a doviest' ho k naplneniu svojich požiadaviek. Tu musí zastávať funkciu hereckého pedagóga. Veľmi jemne odhaľovať možnosti, ktorými študent disponuje, obohacovať ich a hľadať spôsoby ako pomocou nich doviest' herca k výslednému cieľu. Keď vezmeme do úvahy, že máme v ročníku v priemere 15 adeptov herectva, nie je to vôbec jednoduché. Každý je individuálny a originál a každý sa nachádza v inom štádiu procesu uchopenia poznatkov. Dôkladná práca by bola možná, ale vyžadovala by si čas. Čas, ktorý nanešťastie na škole nemáme. Časovosť je ostro ohraničená. Na jednej strane je to dobré, pretože sa nevraciam späť do obdobia Anatolija Efrosa, ktorý neváhal stráviť rok a viac prípravou nejakej hry a i napriek tomu mal pocit, že čas je nedostačujúci. Keď k tomu pripočítame aj to, že režisér musí okrem toho vnímať aj vyšší umelecký cieľ a koordinovať ostatné zložky svojho diela a umeleckého kolektívu, často sa mi vidí, že je to nadľudská úloha.

Keď už spomíname dôležitosť času, je na mieste spomenúť aké je dôležité aby si režisér vedel správne rozvrhnúť čas. Aby sa nestalo, že príliš veľa času venuje

⁵⁰ FEDEŠOVÁ, Janka. *Denník z predstavenia : Na vine je Lorca...?! Strojopis, Banská Bystrica : 2013, s. 6.*

hereckej práci so študentom a to ostatné mu ostane na zopár posledných skúšok. Ale dá sa to vôbec?

Je možné, vzhľadom na neobsiahnutie ucelených hereckých základov študentov, dospieť k radostnej a zmyslupnej režijnej práci na vytváranom diele? Vieme, že podmienky nie sú vždy ideálne. Či už hovoríme o schopnostiach študentov, krátkej časovej dotácii hodín, alebo nepredvídateľných okolnostiach, ktoré vstupujú do procesu tvorby. Dokázať si vytvoriť dobrý plán a pohotovo reagovať na zmeny je dôležitou súčasťou režijnej práce.

Zároveň vyššie spomínaná schopnosť práce s hercom a naplnenie všetkých atribútov práce hereckého pedagóga. Inak sa študenti stávajú iba bábkami v tom veľkom stroji nazvanom herecká práca, ktorá má od nej formálne, i obsahovo veľmi ďaleko. Ako hovorí Emil Horváth: „*Musíte ho (herca) viesť, navádzať, ovplyvňovať tak, aby ste ho neovplyvnili. Musíte ho stále upozorňovať na jeho chyby, ale zároveň ho nevyľakať tak, aby sa osobnostne prejavil. Musíte si získať jeho dôveru...a potom mu musíte dať šancu aby sa vymanil spod vášho vplyvu.*“⁵¹ Dovoľiť im, aby ostali samými sebou. Kreovať v každom jeho vlastnú výnimočnosť. V tom je čaro pedagogicko-hereckého talentu. Je to dar. Len s touto podmienkou, nerobiť klony vlastnej hereckej osobnosti, je možné hovoriť o kvalitnom hereckom vedení. A hoci to už študenti tretieho ročníka majú mať zvládnuté, často to s nimi robí aj režisér. Necháva ich tvoriť, hrať sa a jednoducho byť... byť autentickí a pritom stáť nohami pevne na javisku. Z toho jednoznačne vyplýva pokora k hereckému umeniu.

Pokora verzus despotizmus

„...pokora vůči procesu změny, pokora vůči tvorbě jako takové a nechuť ke všem falešným konceptům, které herce odvádějí od tvořivosti a uvazují jej k mučednickému kůlu neuskutečnitelných ambicí.“⁵²

Byť pokorný, neznamená slepo kráčať ako ovečka v stáde. Je známe, že zdravo rebelujúci študenti sa na hereckom poli uplatnia oveľa viac ako poslušne prijímajúci adepti herectva. Je dôležité túto zdravú pokoru v poslucháčoch herectva pestovať. Ale o to dôležitejšie je, aby pokorou oplýval aj režisér. Pokorou nielen k vyššie spomínanému talentu a hereckej tvorbe, ale aj k umeleckému dielu a spolupráci. Na tomto poli, v niektorých prípadoch, ešte stále dominuje despotizmus. Režisér sa stavia do pozície jediného neomylného tvorcu daného diela. Podriaďuje si všetko a častokrát nenecháva priestor pre diskusiu. Stretla som sa dokonca aj s tým, že hercov názor bol absolútne neprijateľný a v lepšom prípade odignorovaný. Študenti slepo plnili príkazy režiséra bez porozumenia, dialógu, či využitia vlastnej kreativity. Bola to ešte tvorba? Alebo to bolo len napĺňanie režisérovho osobného a umeleckého ega? Netrúfam si odpovedať, hoci si určite na túto otázku dal každý pravdivú odpoveď do troch sekúnd. Sú jednoducho veci, ktoré asi nikdy nedokážeme ovplyvniť. Môžeme sa však snažiť meniť aspoň základné princípy tam, kde je to ešte možné. Alebo sa o to aspoň pokúšať. Vnímam to ako našu povinnosť a zodpovednosť voči umeniu a študentom. Pod pokorným režisérom nemám na mysli osobnosť bez štipky authority. Mala by to byť osobnosť vyrovnaná, aj keď skúsenosti rôznych hereckých techník a ich tvorcov nám dokazujú, že to nie je nevyhnutná podmienka. Jeho tvorba by však nemala prerásť do premietania svojho ega na školské javisko. Rešpekt, úcta, tolerancia, presné hranice v prepojení s tvorbou vytvárajú zvláštnu slobodu. Slobodu pre tvorbu. Slobodu pre profilovanie hereckej osobnosti, bezpečnú voľnosť, ktorá inšpiruje k odhaľovaniu

⁵¹ HORVÁTH, Emil. *Schizofrénia obojživelníka* In ŠTEFKO, Vladimír (ed). *Prednášky o divadle*. Bratislava : VŠMU, Arts Bratislava, Divadlený ústav, 2009, s. 50. ISBN: 978-80-85182-99-6

⁵² DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha : Brkola, 2007, s. 241. ISBN: 978-80-903842-1-7

nových tvorivých možností. Možno nastal čas upustiť od despotizmu a vykročiť cestou k hľadaniu ideálu... nie je to ľahké. Ale čo je ľahšie? Pokúsiť sa o to teraz, alebo celý život čakať, že to za nás začne a urobí niekto iný?

Zo všetkých uvedených atribútov režijnej práce a jeho osobnostnej profilácie si dovoľím utvoriť jeho základnú charakteristiku. Nejde o vytváranie všeobecne platných axiém, ale o čisto individuálnu snahu a zadefinovanie základných pojmov.

Režisér ako pedagóg je komplexnou osobnosťou režijno-pedagogického procesu tvorby. Tento proces sa vyznačuje čistými líniami formujúcimi herecké a režijné vnímanie študenta. Je to dlhodobý postup so smerovaním k efektívnemu ovládnutiu hereckých techník a ich aplikácii v praxi. Ideálny režisér ako pedagóg by mal spĺňať niekoľko kritérií. Medzi základné patria: kvalitná pedagogicko-psychologická príprava, filozofický potenciál, kvalitné rečové dipozície, schopnosť vytvárania psychologicky podmienených otázok s ohľadom na celkový zámer hry a talent pre prácu s hercom vo všetkých úrovniach hereckej tvorby.

Ako rozširujúce je tie dominantné možné uviesť v rámci vytvorenia jednoduchej schémy. Pedagogizujúci režisér je tvorivou osobnosťou vyznačujúcou sa maximálnou mierou schopnosti systematickej a tvorivej spolupráce vo všetkých smeroch (so sebou samým a svojimi myšlienkami, myšlienkami herca, autora, dramaturga a iných) Dokáže si vytýčiť kvalitný cieľ a mať jasnú predstavu o jeho naplnení, ktorú pomocou rébusu zadaní (vypracované na základe trojuholníka režijnej práce) a ich transformácie zreteľne definuje študentom. Pracuje v otvorenom systéme s presne zadefinovanými atribútmi, kde základnú vrstvu tvorí cit pre tvorivosť, vytvorenie vlastného režijného plánu na osobnostnej, pedagogickej a umeleckej úrovni a dôvera vo vzťahoch: pedagóg-študent, režisér-herec, režijná tvorba-herecká tvorba. Vo svojej práci postupuje takticky, s premyslenou časovou horizontálou a presným vymedzením problematiky plánovitosti, štruktúrovosti a intuitívnosti. Pri hľadaní optimálnej miery pracovných postupov nepostupuje diktátorsky, ale naopak s citom pre slobodu profilovania študentovej hereckej osobnosti.

Všetky tieto prvky jeho osobnosti a práce presne zaciľuje na vyváženie kvalitného divadelného diela s morálnou, estetickou a umeleckou hodnotou v rovine viacerých významov. Jeho kreovaním sa napĺňa zmysel/idea jeho tvorby. V istých prípadoch sa tento raison d'être (zmysel) dopĺňa aj o zastrešenie a doplnenie vedomostí, zručností a postojov, ktoré sú u študentov v oblasti hereckej tvorby výrazne absentujúce a režisér tak na seba preberá zodpovednosť primárne určenú pre hereckého pedagóga.

Kto je herecký pedagóg?

Herecko-pedagogické vedenie herca už hneď z názvu jasne determinuje požiadavky na jeho funkciu. Prvá časť pomenovania vychádza z absolvovania hereckej prípravy na vysokej škole. Zároveň však predpokladá, najmä ak ostávame na pôde akademickej, neustále obnovovanie si svojich praktických skúseností v hereckej praxi. Druhou podmienkou však je, aby vedel tieto skúsenosti aj plnohodnotne pedagogicky pretransformovať k študentovi. Dobrý herecký pedagóg by mal byť vzdelaný v oblasti pedagogiky, didaktiky a psychológie. Inak sa stáva intuitívnym pedagógom, ktorý síce možno vynikajúco pracuje s hercom, ale chýbajú mu niektoré zásadné prvky jeho konania, ktoré by formovali študentovu osobnosť komplexne. Následná formulácia cieľa je dôležitou podmienkou akéhokoľvek vzdelávacieho procesu. Nemenej dôležitým je aj psychologický rozmer osobnosti pedagóga. Musí ovládať široký diapazón psychologických zásad, ktoré vie prakticky aplikovať na konkrétnu situáciu vo vyučovacom procese a vhodne skombinovať dôležité prvky pre prácu s hercovým talentom. Azda tým najdôležitejším vnímaním u oboch vedúcich osobností ich osobnú zainteresovanosť a charizmu.

Veľa závisí aj od atmosféry, ktorú vie pedagóg, či už intuitívne, alebo pomocou

presných pedagogicko-psychologicko-didaktických zásad navodiť. To však vyžaduje aby bol pravdivý. Lebo len úprimnosť v konaní, prirodzenosť a empatia dokážu vytvárať atmosféru dôvery, ktorá tvorí základ pre systematickú prácu. Ako spomína Zuzana Krónerová: „Prečo niekto JE, jestvuje viac, viac nás rozochveje, rozplače, rozosmeje? Lebo jeho jestvovanie, prítomnosť má obsah. Hovoríme si, že chceme byť pravdiví, autentickí. Myslím si, že najprv treba byť autentický v živote. Byť samým sebou naozaj, v skutočnosti, v civile.“⁵³

„Pokora je cnosť cností.“⁵⁴
sv. Tomáš Akvinský

Úlohy hereckého pedagóga sú neodmysliteľne späté s kreovaním kvalitnej a plnohodnotnej hereckej osobnosti. No oproti režijnému vedeniu má herecký pedagóg ďalšiu dôležitú zodpovednosť. Učiť študentov pokore. Cez svoje praktické neúspechy sa sám herec učí byť pokorný. Vždy s novým začiatkom pomaly a postupne buduje svoju odvahu a sebaistotu v uchopení charakteru a duše postavy. Tento jemný pomyslený špagát na ktorom sa pohybuje symbolizuje nestálosť hereckých úspechov.

Keď som minule čakala v čakárni v nemocnici všimla som si malé dievčatko. Chytila otca za ruky a za jeho neustálych pokynov a asistencie spravila niekoľko krokov. Jej radosť sa nedala opísať. Avšak odrazu odmietla otcove ochranné ruky a s istotou a vedomím si svojich detských zručností rozbehla sa strmhľav cez čakáreň. Neprešlo ani pár sekúnd a už bola na zemi. Plakala a hnevala sa na otca, že to dovolil. Áno, našla si vinníka svojej vlastnej chyby. Táto príhoda mi vytvorila dokonalú paralelu študenta a hereckého pedagóga. Jeho práca je oproti iným učiteľským formám nesmierne intímna. Musí dokonale preniknúť do duše herca a viesť ho s láskou, dôverou, ale aj silnou mierou disciplíny. Koľkokrát sa žiaci odvážne vrhajú do svojich vlastných hereckých projektov v domnení, že už dostali a vedia všetko, čo potrebovali. A koľkokrát sa navrátia s plačom a v lepšom prípade len s rozbitým kolenom. Pokora, to je jeden zo základných spoločenských princípov, ktoré by sme mali v dnešnej dobe učiť hercov. Boleslawski vo svojej knihe o herectve tvrdí, že herectvu sa nedá naučiť, dajú sa len rozvíjať prirodzené vlohy. A ak to nie je možné v herectve, ktoré má svoj osobitý (aj keď čistočne intuitívny) systém, je otázne, či sa podarí naučiť niekoho pokore. Či ho to naučí rodina, profesia, životné omyly. Ak sa človek stáva hereckým pedagógom preberá zodpovednosť. A ak by niekto na konci našej pedagogickej cesty vyslovil otázku, čo najdôležitejšie ste naučili študentov? Bolo by krásne, keby tá odpoveď znela...pokore, naučili sme ich pokore.

Prestať vytvárať svoje herecké klony

Okrem toho, že herecko-pedagogické vedenie predpokladá základy pedagogického (didaktika, metodika, teória učiteľskej profesie) a psychologického vzdelania a mal by žiakov priviesť k pokore k sebe samému, dielu a kolektívu, mal by spĺňať aj osobnostné a profesijné predpoklady pre vedenie študenta herectva na vysokej škole. Jeho maximálna úloha sa prejavuje počas prvých dvoch rokov výučby predmetu herecká tvorba. Tieto roky sú nesmierne dôležité pre ďalší profesijný rast študenta a preto je na pedagóga kladená aj maximálna miera zodpovednosti. Ak by sme herecké vedenie dali do porovnania s režijným, čo sa týka miery zodpovednosti, jednoznačne by sa pomyselná ručička váh zastavila na hereckom pedagógovi. Tým nechcem podceňiť funkciu režiséra. Prax totiž niekedy veľmi jasne ukáže, že túto funkciu často, vo vyšších ročníkoch, preberá režisér a pracuje na všetkých miestach,

⁵³ KRÓNEROVÁ, Zuzana. *Herectvo- hľadanie zmyslu*. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Prednášky o divadle*. Bratislava : VŠMU, Arts Bratislava, Divadlený ústav, 2009, s. 68. ISBN: 978-80-85182-99-6

⁵⁴ AKVINSKÝ, Tomáš. *O cnostech*. Praha : Krystal OP, 2013, s. 26. ISBN: 978-80-87183-46-5

ktoré neboli z rôznych dôvodov zvládnuté. Tým sa však rozširuje jeho funkcia a ochudobňuje sa o čas, ktorý by potom mohol venovať režijnej práci so študentom herectva.

Fixný systém a metodický postup pre prvé dva roky štúdia herectva, v slovenskom vysokoškolskom vzdelávaní, neexistuje. Všetci vedia, z čoho by mali vychádzať, ale nikto to presne nezadefinoval. Ako hovorí Emil Horváth: „V našom slovenskom divadelníctve – najprv bola divadelná prax, až potom škola. Program výučby mladej generácie vznikol postupne.“⁵⁵ Azda ešte stále tento program vzniká. Každý herec-pedagóg vychádza zo svojich vlastných skúseností a poznatkov, ktoré na seba prebral pri jeho vlastnom vedení skúsenejšími hercami na vysokej škole, ale aj zo svojich vlastných hereckých skúseností. Je pre mňa neustále sa vynárajúcou otázkou od čoho závisí úspešné vedenie študenta týmito dvomi rokmi štúdia. Niektorí dokážu pristupovať k žiakom ako k jedinečným osobnostiam a rozvíjať ich talent v medziach jeho vlastnej originality. Na druhej strane, sú uznávaní herci a herečky, ktorí vytvárajú svoje vlastné klony. Žiaci, ktorí sa dívajú ako oni, hovoria ako oni, smejú sa ako oni a reagujú akoby to boli oni. Zvlášť, že to každý vidí a nikto voči tomu nič neurobí. Nie je náhodou poslaním práve pedagógov herectva odhaľovať originalitu? Veď na prijímacích pohovoroch sa tak dbá práve na túto zložku hereckého talentu. Byť originálny a jedinečne reagovať na zadané témy. Potom ich učiť aby reagovali presne tak ako chce pedagóg je spiatočnicke voči hereckému progresu študentovej osobnosti.

Formovať študenta herectva, v intenciách kvalitnej hereckej tvorby, je náročná úloha a nezávisí výlučne od pedagóga. Je samozrejmé, že niektorí adepti herectva, najmä tí bez záujmu o štúdium, tí, ktorí sa na škole ocitli „akoby náhodou“ sú veľmi ťažké osobnosti a nie je možné nútiť ich pracovať proti ich vôli. Avšak, pre pedagóga je dôležitá situáciu nezľahčovať. Často sa spomínajú herci, s ktorými sa jednoducho pedagógovi nepodarilo dospieť ku kvalitným výsledkom. Pedagógovia sa na nich hnevajú, alebo ich po dlhej a úpornej snahe úplne ignorujú a nevenujú im toľko času. Kedysi som slová Anatolija Efrosa tvrdo odmietala. Dnes s nimi súhlasím a dovoľím si ich dokonca citovať: „Ak sú tvoji herci nie dosť veľkí, sú tvojim zrkadlom. Preto som sa ja osobne už dávno prestal hnevať na hercov. Ach, aké mám v tom zrkadle prázdne oči, ach, aký mám v tom zrkadle nasprostastý úsmev.“⁵⁶

Veľa na hereckej ceste musí študent vybojovať sám, no základ mu musí sprostredkovať herecký pedagóg. Netrufam si tvrdiť, či sú dva roky na to postačujúce. Nám na konzervatóriu sotva stačia štyri. No, je potrebné aby si herec-pedagóg uvedomoval svoju zodpovednosť za profilovanie hereckej osobnosti.

Sprostredkovať základy psychológie, neustále hovoriť o psychohygiene

Je nesmierne dôležité nezabúdať na túto stránku povinnosti hereckého pedagóga. Ak žiaci sprostredkovane cez neho nedostanú spomínané základy, často sa cítia v rukách režiséra stratení. Nevedia ako pracovať so svojou emóciou. Vedia čo majú urobiť, ale netušia ako. Myslia si, že musia byť pravdiví a ich vnútro sa voči tomu bráni. Príliš veľa nad sebou premýšľajú práve preto, že nemajú jasný systém práce so svojim vnútrom a emóciou v rovine psychológie. Zvládli úroveň hereckej emócie, ale ostala realita ich vlastnej existencie. Preto je dôležité aby bol herecký pedagóg aj psychológom. Nielen preto aby ich to naučil, ale aj preto, aby ich dokázal usmerniť a aby s nimi dokázal adekvátne pracovať. Nie je možné, aby učiteľ na vysokej škole nemal za sebou hneď v prvých hodinách diagnostiku žiakov v rovine psychologických typov, spôsobov konania, práce a špecifík vzorcov správania pre ich vývinové štádium. Okrem toho, je

⁵⁵ HORVÁTH, Emil. *Schizofrénia obojživelníka*. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Prednášky o divadle*. Bratislava : VŠMU, Arts Bratislava, Divadelný ústav, 2009, s. 45. ISBN: 978-80-85182-99-6

⁵⁶ EFROS, Anatolij. *Povolanie: režisér*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 33.

dôležité základné zdravotné vyšetrenie, ktorému sa pri podávaní prihlášky na vysokú školu nepripisuje takmer žiadna váha. Na tomto type školy, oveľa viac ako na iných školách, je zdravotný stav študenta základnou bázou od ktorej sa všetko odráža. Pracujeme s veľmi krehkou rovinou emócií a stavov ľudskej duše. Herecká tvorba je skôr intuitívna ako deduktívna. Obracia našu pozornosť do vnútra našej duše. Vracia nás na miesta, ktoré sme sami pred sebou dávno zatvorili. Donekonečna sa týrame návratmi k bolestivým zážitkom a prežívame ich nanovo a dookola. Trvá dlho, kým sa emócia otupí. A potom nastupuje ďalší problém opakovaného autentického vyvolania emócie. V tomto smere je potrebná psychologická podkutosť a vnímavosť, ktorá naučí žiaka ako pracovať so svojou emóciou nielen v hereckej, ale aj psychologickej rovine a aké prostriedky použiť, aby sme sa pritom celkom nezbláznili a neutýrali sa k smrti. Znie to možno prehnane, ale poznám ľudí, ktorí, vďaka nesprávnej práci so študentmi v rovine emócie, zablokovali adeptov herectva a spôsobili im nemalé traumy. A to vnímam ako ten lepší prípad. Tak ako by som pre študentov navrhovala zaviesť predmet slovenský jazyk, nepochybne by som odporúčala aj psychológiu.

„Robte chyby, ako inak sa naučíte, čo je správne.“⁵⁷

L. Majera

Tento aspekt hereckého vedenia študenta považujem za nesmierne dôležitý. Pri počiatkovej ceste za hereckou expresiou poslucháč herectva postupuje systémom pokus-omyl. Je to prirodzené a normálne. Ak v ňom však zablokujeme túto prirodzenú detskú vlastnosť, zabránime tým ďalšiemu rastu jeho hereckého talentu. Študent sa začne príliš pozorovať a nie je schopný tvoriť slobodne a hravo. Na základe abolvovaného výskumu procesu tvorby bakalárskeho predstavenia som si veľmi jasne uvedomovala ako sa zo života študentov vytratil základný princíp hry. Režisér musel prejsť dlhou a kľukatou cestou aby ich priviedol k tomuto základu. Netvrdím, že toho neboli schopní. Ale báli sa. Akoby niečo v ich vnútri bolo zablokované pre prazáklad divadla. Pre niečo, čo sa rodí už v detskej duši a čo vytvára predpoklady pre plnohodnotný vzťahový, osobnostný a samozrejme tvorivý život. Primárne odhalenie a návrat k princípom hry vnímam ako dôležitú funkciu pre hereckého pedagóga. Na čom inom by mal pedagóg stavať? Na čom inom ich naučí, že robiť chyby je normálne a prirodzené a netreba sa za to v procese tvorby ospravedlňovať, či nebudaj hanbiť? Naučiť ich, že nemusia byť vždy dokonale upravení, krásni, s ladnými pohybmi. Práve naopak. Je potrebné doviesť ich k tomu, že práve javisko je miestom, kde môžu byť naplno sami sebou. Tým, čím chceli byť v najtajnejších predstavách. Primárne ma k tomuto poznaniu neinšpiroval len režisér L. Majera. Inšpiráciu som získala v slovách, ktoré zazneli z jedného dotazníka. Proces skúšania žiačku obohatil najmä tým, že sa pri tom človeku (režisérovi) cítila sama sebou - nie ako v nejakej klietke na pozorovaní. Mnohí sme to zažili. Oči upreté na každý náš chybný krok, vystrašený pohľad, sebakontrola, v ušiach dookola znelo - len neurobiť chybu, len neurobiť chybu. Popierali sme svoj vlastný postup v tvorbe. Trvalo mi veľmi dlho kým som si to sama uvedomila. Pri príprave predstavenia monodrámy, v pozícii vedenia študenta, som si tento proces uvedomila najintenzívnejšie. Moja študentka sa neustále spochybňovala a bála. Tým maximálne determinovala svoju tvorivosť. Počas niekoľkých hodín som sa systematicky snažila, cez prazákladný princíp hry, odstrániť toto zvláštne ego, ktoré na nás zhora neutále pozerá a kontroluje každý náš krok. Nehovorím, že to išlo ľahko. Trvalo hodnú chvíľu, kým sa prestala báť robiť chyby. Ešte stále sa občas vráti a splynie so svojim „umeleckým egom“, no o to krajšie momenty vyvstávajú, keď ho opustí a začne si pomaly veriť. To sú tie chvíle, kedy má človek pocit, že jeho práca má zmysel. Pretože nielen niečo vytvára, ale aj k niečomu učí. Niečomu, čo niekto

⁵⁷ FEDEŠOVÁ, Janka. *Denník z predstavenia : Na vine je Lorca...?!* Strojopis, Banská Bystrica : 2013, s. 8.

opäť odovzdá ďalej a bude sa to diať dookola. Pretože umenie a tvorba inscenácie sú večné.

Herecký pedagóg nie je režisér

Často sa stáva, že herecký pedagóg je vo svojej práci nútený stať sa aj režisérom. Skôr to však možno označiť za herecké vedenie študenta pri príprave predstavenia. V istom štádiu procesu výučby študenta to dokonca vnímam aj ako pozitívne. Ak si overia niektoré zásady pri tvorbe s pedagógom, o to jednoduchšie potom dokážu fungovať v základných režijných systémoch. Ako primárny rozdiel vnímam to, že herec režiruje hereckým videním, spôsobom, akým sa pracovalo s ním samým, alebo spôsobom aký si našiel na dosiahnutie cieľa. To znamená, že pracuje na základe vlastnej empirie a psychologicko-filozofického nastavenia. Neprešiel režijnou výchovou. Zameriava svoju pozornosť na pravdivosť v hereckom konaní, na to aby všetko po hereckej stránke fungovalo s maximálnou presnosťou. Okrem toho dokáže vnímať vzťahy medzi postavami. No často mu unikajú základné režijné ciele, ciele hry a detaily v scénickom, či príchodovo-odchodovom konštrukte, pri využívaní symbolov a ich dohry a v práci so znakmi, ktoré majú tiež svoj pulzujúci život a cieľ počas celej hry. Málokedy dokáže herecký pedagóg rozvinúť svoje režijné schopnosti na úroveň, na ktorej sa nachádza režisér so svojim režijným videním. Možno je to práve tým, že herecký pedagóg je predsa len hercom a vníma hru zo svojho hereckého pohľadu. Dívá sa na hru a vzájomné vzťahy medzi postavami pohľadom, ktorý je zameraný na potrebu pravdivosti reakcií, vnímania drobností hereckého konania a pulzovania života jednotlivých postáv. Je naučený pozeráť sa a pracovať práve v tejto schéme a len skúsenosti v režírovaní ho môžu priblížiť k režijnému zdokonaleniu. Avšak stále to bude prax bez prežitej teórie. Zámerne uvádzam názov prežitá teória, pretože naštudovať množstvo literatúry a základných postupov sa dá kedykoľvek.

Túto skutočnosť som si najviac uvedomila pri sledovaní práce režiséra Ljuboslava Majeru. A pritom išlo, podľa môjho názoru, o úplnú banalitu, ktorá odhalila tento zásadný aspekt hereckého vnímania. Samozrejme, že moje 5 ročné skúsenosti s hereckým vedením konzervatoristov nemožno považovať za nejakú dieru do sveta hereckej pedagogiky. Ale slúžia mi na overovanie základných princípov, ktoré som si počas školy osvojila a ktoré ešte stále vnímam ako cestu k vytvoreniu vlastného pedagogického systému. Počas jednej zo záverečných skúšok sa istá študentka opýtala, či by sa nemohla dostať z druhého plánu – ktorý predstavoval dlhý stôl, do prvého plánu, ktorý predstavovala stolička v prednej časti javiska, prejdením popod stôl. Odpoveď bola rázne nie. No hneď po ňom nasledovalo vysvetlenie, že ak by sa tento prechod použil, bol by to typ prechodu, ktorý by sa použil iba raz a iba pre tento jej výstup a to by strácalo zmysel. Detail, ktorý by som ja s mojimi (ne)skúsenosťami bez problémov zakomponovala a dokonca prijala ako efektívnu aktivitu študentky.

Herecký pedagóg teda môže čiastočne vyplňať režijný aspekt výchovy študenta herectva, ale dovoľím si tvrdiť, že len okrajovo, alebo v spolupráci s režisérom. Plnohodnotnú skúsenosť s režijným vedením žiaci obsiahnu pri práci priamo s režisérom počas svojho štúdia.

Režisér môže zastúpiť aj hereckého pedagóga. Až kým...

Sú situácie, ktoré som už spomínala v prvej časti tejto práce, kedy je režisér nútený suplovať úlohu hereckého pedagóga. Je však pravdou, že ju na vysokej škole zastáva viac, či menej takmer stále. Boli by sme veľmi naivní, keby sme si mysleli, že študenti vo štvrtom, či piatom ročníku nepotrebujú občas herecko-pedagogické vedenie, či už v podaní režiséra, alebo priamo hereckého pedagóga. Sama si spomínam, že sme ako ročník doslova prahli po nejakej spätnej väzbe a smerovaní práve od niektorého z hercov, ktorí sa prišli pozrieť na naše skúšky. Vzhľadom k potrebe pomôcť študentovi

pracovať na hereckej expresii a pri hľadaní vhodných ciest k jej dosiahnutiu musí režisér pri svojom režijno-pedagogickom vedení občas prebrať na seba túto náročnú úlohu. Je známe, že študenti na seba naväzujú nesmierne množstvo nových postupov práce so svojim psycho-fyzickým aparátom a potom hľadajú a overujú spôsoby ich uplatnenia v praxi, z čoho si pomalými krokmi budujú svoj vlastný systém hereckej práce. Jednou z možností overovania si správnosti svojich postupov je práve práca s režisérom. Mnoho závisí aj od úrovne prijatia doterajších hereckých vedomostí a pohotovosti v ich kreatívnom uplatňovaní v praxi. Sú študenti, ktorým stačí jednoduché zadanie a so správnym nasmerovaním režiséra bez nejakých väčších problémov kreuujú, experimentujú, hľadajú... až nakoniec nájdu adekvátny výsledný tvar. Všetko je však individuálne. A možno ten ich vrchol nie je ani tak herecky naplnený ako zohráva úlohu fakt, že sa presne implantovali do režisérovej predstavy. No nájdu sa aj žiaci a nie je ich málo, ktorí jednoducho potrebujú chytiť za ruku, krok po kroku budovať postavu a pomôže im usmernenie k dosiahnutiu celkového uchopenia postavy. Ponechanie ich vo vetre by spôsobilo spomalenie, ktoré by pri nedostatku času malo za následok nedosiahnutie požadovanej hodnoty vytváraného diela. V tom vnímam výnimočnosť režijného talentu. Ak jeho osobnosť oplýva ešte aj herecko-pedagogickým talentom môžeme hovoriť o skvelom predpoklade pre kvalitné formovanie študenta. Avšak do hry nám vstupuje ešte veľa rozličných faktorov. V čom však spočíva herecké vedenie študenta v práci s režisérom? Je dôležité aby spĺňal všetky vyššie uvedené predpoklady kvalitného hereckého vedenia? A ak bude spĺňať iba niektoré, kto môže zaručiť, že pri práci s adeptom herectva nebude potrebovať práve tie, v ktorých až tak nevyčníka? Pohybujeme sa vo sfére veľkého individualizmu. Každý talent sa vyvíja v inom časovom horizonte a inými cestami, zároveň si nachádza aj iné formy svojho vyjadrenia. No existujú paušálne postupy, ktoré, ak ich vedenie dokáže prispôbiť individualite jednotlivca, môžu byť uplatnené efektívne. Herecké vedenie však v prípadoch režijnej práce so študentom spočíva v jasnejšom formulovaní zadaní, s ohľadom na špecifické herecké potreby študenta, v práci krok po kroku na odhaľovaní spôsobov uchopenia jeho postavy, v učení autenticite a v odstraňovaní strachov z prezentácie vlastných kreatívnych nápadov. Ďalej je dôležité aby režisér dokázal v tejto oblasti ponúknuť hercovi viaceré dané okolnosti, ktoré by mu v jeho práci pomohli, aby bol variabilný v hľadaní spôsobov, akým by s ním mohol pracovať na dosiahnutí svojho cieľa. Dôležité je aj to aby, ak zistí nedostatky v hereckej práci študenta, reagoval dostatočne primerane a dokázal mu v krátkom čase tieto medzery aspoň čiastočne vyplniť novými poznatkami a inšpirovať ho k hľadaniu nových spôsobov. Tu by som si dovoľila uplatniť tvrdenie Williama Arthura Warda, ktoré použil na charakterizáciu dobrého učiteľa. Keďže na škole vnímame herca a režiséra aj ako pedagógov, myslím si, že toto tvrdenie môžeme bez problémov použiť. „*Obyčajný učiteľ učí. Dobrý učiteľ vysvetľuje. Vynikajúci učiteľ demonštruje. Veľký učiteľ inšpiruje.*“⁵⁸

Tieto poznatky sú zatiaľ iba čiastočné. V nasledujúcej časti si ich dovoľím obohatiť výsledkami výskumu a následne dotazníka predstavenia *Na vine je Lorca*, ktorý mi otvoril nové obzory v chápaní režiséra a spôsobov jeho práce so študentami. Predtým sa však opäť pokúsím o zašpecifikovanie základných charakteristických črt hereckého pedagóga a dôležitých prvkov hereckého vedenia študenta.

Herecký pedagóg má v rámci akademických cieľov vo vyučovacom procese jasne zadané ťažisko svojej práce. Jeho základným cieľom je oboznámiť žiaka so všetkými dôležitými a zásadnými špecifikami hereckej práce a individuálnymi hereckými postupmi. Z jeho osobnostných črt je dôležitá najmä empatickosť, úprimnosť v konaní, prirodzenosť, osobná zainteresovanosť a pedagogická charizma.

⁵⁸ WARD, William Arthur. *Učiteľ*. [citované 30. október 2013; 10.30 ETC]. Dostupné na: <http://doaza.edu.sk/old/node/128>

V kognitívnej oblasti sú dôležité vedomosti z pedagogiky, didaktiky, metodiky a psychológie a neustále dopĺňanie odborných vedomostí v divadelnej oblasti. Zároveň si pravidelne overuje spôsoby vedenia študentov k tvorbe v rôznych praktických formách. Jeho poslaním je spostredkovať nielen všeobecné zásady hereckej tvorby, ale aj psychológie a psychohygieny. Os jeho cieľov by sa preto mala zameriavať nielen na hereckú tvorbu, ale aj rozvoj študentovej osobnosti. Jeho úlohou nie je ukazovať žiakom čo majú robiť, ale privádzať ich k spôsobom a metódam, ktoré im umožňujú obsiahnuť kvalitnej škály hereckého výraziva a performancie. Herecký pedagóg preberá na seba sekundárnu (ak uvážime, že študent disponuje primárnou) zodpovednosť za profilovanie študentovej hereckej osobnosti a rozvoj jeho talentu. Neustále usmerňuje žiakov k pokore, ale zároveň ostáva aj sám pokorný. Učí ich kvalitnej práci s emóciou, nielen v rovine hereckej, ale aj osobnostnej. Osobnosť študenta sa snaží rozvíjať s maximálnym citom pre takt, jedinečnosť jeho talentu a právom robiť chyby tak, aby nevytváral klony jeho vlastného hereckého profilu, ale aby sa mohla naplno rozvinúť jedinečnosť ich talentu.

Výskum projektu bakalárskeho predstavenia: „Na vine je Lorca...?!“

Charakteristika projektu

Bakalársky projekt študentov tretieho ročníka Akadémie umení, študijného programu herectvo, je projektom, ktorého všeobecne platné požiadavky vychádzajú zo vzdelávacích štandardov uvedených v akreditačnom spise príslušnej výchovno-vzdelávacej inštitúcie (v tomto prípade Akadémie umení), poprípade v informáciách o štúdiu na danej vysokej škole. V tomto prípade sa jedná o bakalárske divadelné predstavenie študentov tretieho ročníka fokusované z rôznych aspektov (umeno-vedný, pedagogicko-psychologický, metodický), zároveň je jeho súčasťou reflexia zameraná na skúmanie efektivity naplnenia zadaných cieľov. Projekt je istou formou výskumu. V tejto rovine vnímame dokonca tri výskumové konštanty- študenti, pedagóg/pedagógovia, diváci (akademická obec, rodina-príbuzní). Prvé dve konštanty sú priamo účastné tvorby a vzniku divadelného artefaktu. Posledná podlieha rovine výskumu pasívne a to tiež skôr smerom k prvým dvom konštantám, ktoré si na základe ich reakcií overujú svoje postupy a formy práce. Úspešnosť projektu závisí od rôznych faktorov, s ktorými sa pri klasickom zavádzaní teoretických postupov do praxe prirodzene počíta.

Zdôvodnenie

Projekt je základnou podmienkou pre absolvovanie hlavných predmetov tretieho ročníka: TVS k bakalárskemu divadelnému projektu I, bakalársky divadelný projekt a divadelná prax. Z toho už prirodzene vyplýva jeho zdôvodnenie. Presné vyprofilovanie požiadaviek je značne komplikované. Jednak neexistujú herecké skriptá, dokonca ani presné metodologické postupy vychádzajúce z presne zašpecifikovaných vzdelávacích štandardov. Táto absencia má svoje výhody aj nevýhody. Medzi kladné stránky tohto aspektu musíme priradiť najmä väčšiu voľnosť, fantáziu a kreatívne možnosti pedagóga. Ako záporná stránka danej situácie však hrozí sklznutie do pohodlného vyučovania podľa čiastkových osnov, paušálneho oboznamovania žiakov s poznatkami, bez zvážením všetkých špecifik danej skupiny a vytýčenia si adekvátnych metodických cieľov. Ďalším rizikom je postup podľa filozoficko-empirických konštruktov daného pedagóga, ktoré môžu, ale nemusia byť vhodnou formou práce s konkrétnym študentom. Preto je miera zodpovednosti správneho smerovania vo veľkej miere na pedagógovi, v tomto prípade režisérovi, ktorý ako nosná dominanta udáva smerovanie a volí vhodné metodologické postupy pre dosiahnutie cieľov.

Projekt *Na vine je Lorca* pozostáva z asociácií, ktoré u žiakov vyvolali jednotlivé texty štyroch Lorkových hier: *Plánka*, *Krvavá svadba*, *Dom Bernardy Alby* a *Čarokrásna pani majstrová*. Odohráva sa v rovine dvoch plánov. Druhý plán sa uskutočňuje za prípravným stolom, kde prebiehajú čítacie skúšky všetkých hier a prvý plán je situovaný pred stoly, kde je jedinou rekvizitou stolička - miesto pravdy a odhalenia zákutí vlastnej duše. Tieto roviny sa prelínajú a tým splývajú aj miesta pravdy, s miestami už vopred známymi z Lorkových hier. Súčasťou predstavenia je aj videoprojekcia, ktorá zaznamenáva prvý plán a zobrazuje sa na mieste za druhým plánom. Celé predstavenie osciluje medzi štruktúrovanou hrou a doku-dramou.

V oblasti zdôvodnenia je však potrebné pripomenúť, že koncipovanie inscenácie sa vymyká pôvodnému plánu pre bakalársky ročník. Ich bakalárskym projektom malo byť naštudovanie hry F.G. Lorcu - *Čarokrásna pani majstrová*. V nej by mali žiaci možnosť prezentovať svoje vedomosti, zručnosti a postoje nadobudnuté počas svojich prvých dvoch rokov štúdia hereckej tvorby. K realizácii danej hry nakoniec nedošlo. Dôvody doteraz nie sú známe. Mohli by sme sa pohybovať v rovine dohadov, ale bolo by to len točenie sa v kruhu hypotéz, ktoré vychádzajú z individuálnych a ničím nepodložených tvrdení. Faktom ostáva, že realizátor projektu nakoniec zvolil pre scénické predvedenie všetky vyššie spomínané hry F. G. Lorcu. To, ako sa táto práca na novozašpecifikovanom projekte vyvíjala je zaznamenané v denníku zo skúšok inscenácie a zároveň v nasledujúcej časti mojej práce.

Cieľ projektu

Ciele projektu sú definované v predmetových listoch pre tretí ročník. Zároveň je možné ich odvodenie z profilu absolventa bakalárskeho stupňa štúdia. Základné ciele uvedené v predmetoch sú:

- realizácia absolventského bakalárskeho predstavenia
- na základe pripravovanej inscenácie pripraviť študenta na reprízovanosť a na základný divadelný stereotyp

V obsahoch predmetov sú ďalej rozvídzané tieto ciele ako:

- cvičná a detailná analýza textu, výber výrazových prostriedkov, skúšanie a hľadanie najúčinnnejšieho hereckého výraziva
- príprava cez analýzu, čítačky a priestorové skúšky k výslednému tvaru
- študent sa intenzívne pripravuje na reprízovanosť bakalárskej inscenácie, komunikuje s režisérom, dramaturgom, naučí sa cieľavedome pripravovať na dennodenný stereotyp herca v divadle, opakuje si texty

Každý metodik by iste pocítil absenciu detailných rozvetvení čiastkových cieľov z rôznych aspektov, potrebných pre vytváranie projektu a profiláciu študenta. Preto sa ich pokúsime aspoň čiastkovo načrtnúť vzhľadom na všetky potrebné všeobecne platné zásady a so zreteľom na konkrétny bakalársky projekt. Ciele budú vyvodzované z podrobnej analýzy troch aspektov: umeno-vedného, pedagogicko-psychologického a metodického. Vzhľadom k vyššie spomenutej charakteristike projektu je však jeden z cieľov možné odvodiť už v tejto časti. Na základe asociácií vyvolaných u študentov hrami F. G. Lorcu, odhaliť svoje vlastné zážitky a pocity, ktoré sa vynárajú kontinuálne a ich spúšťačom je veta, slovo, alebo len čistá emócia z daného textu.

Krátky metodický postup riešenia

Voľba vhodných metód je základným atribútom na ktorom stojí a padá celá tvorba. Zvolením nesprávnych metód a postupov sa zväčša len veľmi ťažko dospeje k vytýčenému cieľu, poprípade sa cieľ mení, deformuje, až úplne determinuje nesprávnym požiadavkám režisérov, alebo študentov.

Časový úsek vymedzený na dosiahnutie cieľov je od 10. 9. 2013 do 20. 11. 2013, t.j. 11 týždňov. Práca bude prebiehať v nepravidelných intervaloch s ohľadom

na časové možnosti režiséra. Metódy budú volené na základe vytýčených cieľov. Je dôležité upozorniť, že paušálna metóda je v tomto prípade len veľmi ťažko aplikovateľná. Každý študent má svoj osobitný herecký vývoj a každý sa nachádza v inej časti svojho hereckého profilovania. Je prirodzené, že ku každému študentovi bude potrebné pristupovať s ohľadom na jeho umelecké a osobnostné špecifiká. V tomto prípade, pri 18 tich adeptoch herectva, je to nesmierne náročná úloha. Preto je potrebné hľadať metódy, ktoré by s malými obmenami mohli byť použiteľné pre jednotlivé skupiny žiakov a aspoň okrajovo sa dotýkali špecifických hereckých expresií. Táto širokospektrálnosť metód je presne pomenovaná v knihe D. Donnellana *Herec a jeho cieľ*: „*Máme toľko metód, koľko je hercov. Väčšina hercov bude souhlasit s názorem, že herectví není věda. Neexistuje žádný zaručený systém. Väčšina hercov je vděčná za každou jiskru imaginace, která v nich zapálí život a důvěru.*“⁵⁹

Umenovedný aspekt

Ústrednou témou bakalárskeho predstavenia boli texty štyroch hier F. G. Lorcu: *Plánka*, *Krvavá svadba*, *Dom Bernardy Alby* a *Čarokrásna pani majstrová*. Žánrovo sa vymyká najmä posledná. Keďže všetky štyri hry nemajú rovnakú žánrovosť o to náročnejšie je hľadanie výsledného tvaru daného predstavenia. Umeno-vedný cieľ je teda zameraný nielen na oboznámenie študentov s tvorbou Federica Garcia Lorcu, ale aj na možnosti spracovania rôznych žánrov do kompaktného celku. Ciele v tejto oblasti boli naformulované nasledovne:

- zistiť stav doterajších vedomostí študentov o živote, diele a tvorbe F. G. Lorcu
- oboznámiť študentov s historickým kontextom zadaných diel
- cez podrobnú analýzu diel priblížiť študentom životné osudy postáv
- poskytnúť informácie o dielach tak, aby študenti získali základné vedomosti využiteľné v praxi
- dôkladne analyzovať vzťahy a väzby nielen medzi postavami, ale aj vo vertikálnej rovine - čiže medzi dielami, tak, aby študent dokázal odhaliť paralely s jeho osobným životom
- naučiť študentov možnosti práce s rôznymi žánrami a docielenie spôsobov ich skompaktovania

Vzhľadom k špecifickosti zamerania práce s hercom si dovoľím v tejto časti spomenúť aj iný, dôležitý aspekt poznatkov študentov. Veľmi náročné nachádzanie si vhodných postupov v práci so svojím textom a postavou. Zvládnutie Stanislavského systému bolo u nich skutočne len v základných rysoch, nehovoriac o výraznej absencii metódy hry a jej osvojenia. Preto boli ciele v tejto oblasti vyšpecifikované aj nasledovne:

- oboznámiť žiakov so špecifikami Stanislavského systému a jeho uplatnenie v praxi
- usmerniť žiakov k vyprofilovaniu si svojho vlastného prístupu kreácie svojej postavy
- doviesť ich k osvojeniu si základných princípov obyčajnej detskej hry
- zdokonaľiť ich schopnosť udržať tajomstvo- naznačiť a nedopovedať všetko
- vedieť pracovať s publikom
- naučiť sa budovať cieľ

⁵⁹ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cieľ*. Praha : Brkola 2007, s. 240. ISBN: 978-80-903842-1-7

Pedagogicko-psychologický aspekt

Pri voľbe vhodných metód vyučovania je psychologické hľadisko nesmierne dôležité. V tomto prípade sa však jednalo o nosný základ, z ktorého sa odvodzovalo maximum postupov a ktoré malo výrazný vplyv na smerovanie celého priebehu prípravy ako aj špecifického výsledného tvaru divadelného diela.

Študenti tretieho ročníka tvoria veľmi početný ročník, je ich osemnásť. Zároveň sú veľmi rozmanití v ich hereckých profiloch. To, čo je na nich azda najviac rušivé je ich nekompaktnosť ako kolektívu a málo ambícií vo vyjadrovaní svojich vlastných názorov ako aj hľadanie vlastných osobitných prístupov k tvorbe. Sú to študenti, doslova by som ich nazvala, plachí. Ťažko nachádzajú cestu jeden k druhému, nie sú naučení pracovať ako jeden kompaktný celok. Sú rozdelení na niekoľko menších skupín, ktoré však na seba reagujú veľmi jemne a citlivo a tým potvrdzujú, že ako umelecké osobnosti sú schopné pracovať v kolektíve. Nie sú zvyknutí vyjadrovať vlastný názor. Často sa sponchýňujú a nedôverujú si. Sú zakríknutí, akonáhle sa ich človek opýta na osobné zážitky. Inak sú v bežnej komunikácii extrovertní. Bola to pre mňa veľká skúsenosť, ktorá potvrdzovala potrebu psychologického vzdelania pedagóga hereckej tvorby. Režisér túto ich neistotu zachytil vo vyjadrovaní vlastnej emócie hneď na začiatku. Preto boli jeho osobné ciele formulované najmä s ohľadom na odhalenie ich vlastných procesov odkrývania vnútorných emócií, hľadanie ich vyjadrovacích prostriedkov ako aj nachádzanie odvahy k ich expresii na javisku. Pre priblíženie otázok so zameraním na psychológiu študenta, ktoré si sám režisér pre túto prácu, či skôr svoj výskum stanovil, uvádzam aspoň časť z nich:

„- *Kto je v ročníku?*

- Čo ich trápi?
- Ako cítia dramaticko? citlivosť...
- Ako sú gramotní...fantázia?
- Ako sú otvorení?
- Ako kryjú svoje súkromie?
- Ako postupujú pri odkrývaní sa?
- Ako poznajú mechanizmus emočnej pamäte?
- Ako sú šikovní dané mechanizmy použiť?
- Ako poznajú mechanizmy obrany...pokiaľ?
- *Kde je hranica ich kontrolovateľnosti?*⁶⁰

Dôkladná pedagogicko-psychologická práca by samozrejme nebola možná bez poznania vývinového štádia, v ktorom sa žiaci nachádzajú, ktoré nám veľa napovie o ich reakciách a spôsoboch uvažovania a ktoré je v tomto kontexte nevyhnutné brať do úvahy.

Zo všetkých zadaných problémov a požiadaviek boli profilované pedagogicko-psychologické ciele:

- osvojiť si princípy kolektívnej práce
- naučiť sa pracovať systémom pokus-omyl-pokus bez frustrácie
- podporiť myslenie v súvislostiach
- rozvinúť fantáziu, kreativitu, zdravú súťaživosť a otvorenosť
- rozvinúť komunikačné zručnosti
- podporiť logické myslenie
- obnoviť literárne zručnosti v praxi
- rozvinúť interpretačné čítanie
- podporiť formulovanie myšlienok

⁶⁰ FEDEŠOVÁ, Janka. *Denník z predstavenia : Na vine je Lorca...?!* Strojopis, Banská Bystrica : 2013, s. 2.

- podporiť študentovu sebadôveru
- vnímať potrebu formulovať svoj prejav kultivovane
- rozvíjanie palety emócií
- viesť k rozvoju úprimnosti a autentickej zaujímavosti

Metodický aspekt

Metódy boli volené na základe cieľov predchádzajúcich aspektov.

Z didaktického aspektu:

slovné:

- metódy hovoreného slova - monologické (vysvetľovanie) a dialogické (rozhovor, diskusia, dramatizácia)
- metódy písaného slova - práca s textom vytvoreným na základe vlastných asociácií
- metódy názorno demonštračné - pozorovanie, porovnávanie, demonštrácia
- metódy praktické: tréning, nácvik a dramatické činnosti

Z psychologického aspektu boli využívané metódy reprodukčné a čiastkovo aj produkčné so zameraním na rozvoj samostatnosti a tvorivosti.

Postupy sa prelínali od indukčného k deduktívnemu a späť.

Reflexia

Priebeh celého výskumu trval jedenásť týždňov tvorili ho nepravidelné hodiny, ktoré prebiehali viac menej nárazovo a v tom čase veľmi intenzívne. Išlo však o detailnú a samostatnú prácu s osemnástimi študentami, kde by prítomnosť celej skupiny nebola vždy efektívna. Preto sa postupovalo od práce s celou skupinou, po prácu po menších skupinkách opäť k celostnej práci na danom diele. Čiastkové ciele sú zašpecifikované v denníku z priebehu celého procesu prípravy. K cieľom sa dopracovávali niekedy pomalšie, inokedy rýchlejšie. Na výsledný tvar malo však veľký vplyv najmä úvodné stretnutie, ktoré by som jednoducho nazvala mlčanie. Bolo to veľmi špecifické stretnutie režiséra so skupinou študentov, ktorí boli neaktívni. Neodpovedali na jeho otázky, báli sa svojich vlastných odpovedí, nedokázali sformulovať svoj názor a boli plní strachu. Azda vtedy sa zrodila v hlave režiséra myšlienka čo je viac, či poskytnúť týmto žiakom prácu na hereckej postave a tým naplniť cieľ klasického bakalárskeho predstavenia, alebo ich oslobodiť od tých šnúr, ktoré ich omotávali natoľko, že nevideli svoje vlastné kreatívne a jedinečné ja. Som veľmi rada a vdáčna za to, že vyhralo to druhé. Nie preto, že by som tvorbu dramatickej postavy považovala za menej atraktívnu. Myslím si však, že ak niekto nedokáže samostatne kreovať svoje myšlienky a predstavy do hereckej expresie a bojí sa spraviť akúkoľvek chybu, potom sa jeho práca na hereckej postave nemôže posunúť až tak ďaleko vpred a vnútorne ho naplniť. Zároveň pre mňa ostáva otázkou, či herec dokáže uchopiť svoju hereckú postavu v maximálnej miere, ak nie je schopný pojať a prezentovať ani svoje vlastné vnútro. Ak nedokáže emočne vyzliecť seba, ako môže prijať emócie postavy, ktorú stvárňuje a následne ju prezentovať? K tejto potrebnej základnej báze hereckej tvorby sa režisér snažil doviesť študentov prostredníctvom tohto predstavenia.

Vzhľadom na vyššie uvedené skutočnosti sa emocionálne uchopenie postavy dialo len veľmi pomaly. Ak samozrejme môžeme vôbec hovoriť o postavách. Študenti predsa písali o svojich vlastných pocitoch, zážitkoch, páľčivých témach. Nemuseli otvárať tieto zákutia svojej duše. Ale akýmsi podvedomým spôsobom po tom dokonca túžili. Rozjatriť staré rany a nanovo ich vyliečiť, uzdraviť a tento proces opakovať stále dookola. K základným problémom na ktoré študenti narážali patrilo z môjho pohľadu aj otvorenie sa pred ostatnými spolužiakmi. Nebolo to jednoduché, najmä preto, že

častokrát sa jednalo o veľmi ťažké a páľivé zážitky, ktoré by sotva vyriekli pred najbližšími priateľmi, či rodinou. O čo jednoduchšie sa im však teraz bude kráčať svetom hereckej expresie. Ved' dokázali zo svojej duše vydolovať zážitky, či skutky, za ktoré sa hanbili aj pred samými sebou. Položili ich na pomyselnú misku váh svojho publika. Ostali nahí. Nie fyzicky, ale emočne. A to je v mnohých prípadoch oveľa náročnejšie ako odhalenie fyzické. Vnútorňý svet je niečo, čo si hlboko strážime a odmietame doň pustiť len tak hocikoho. Ale povolanie, ktoré sme si vybrali nás neustále núti ísť voči našej prirodzenosti a neustále siahať hlbšie a hlbšie až na samé dno našej osobnosti. Vo svojom najhlbšom vnútri sme akí sme a sme schopní vecí, ktoré len ťažko priznávame. Práve toto odhalenie však stmelilo aj celý kolektív. Spravilo každého citlivejším na jemné nuansy správania toho druhého aj na ich kolektívnu funkčnosť.

Mimoriadne náročnou úlohou bolo aj vyšpecifikovanie si základného cieľa postavy a celého diela. Počiatočná tendencia študentov bola popisovať a zobrazovať všetko priveľmi všeobecne. Týkalo sa to napríklad pojmu láska. Pojem tak zaužívaný a pritom sa vo svojej celistvosti nedá zobrazit'. Bolo potrebné tento pojem skonkrétnit', hľadať kauzálne vzťahy medzi emóciami, postavami, ale aj situáciami. Režisér ich stále pomkýnal k tomu aby postupovali ďalej, od všeobecného ku konkrétnemu. Aby emócie rozmieňali na menšie a menšie a vyprofilovali jednotný cieľ. Akonáhle to zvládli, nasledoval ďalší problém.

Čítanie. Konkrétne reinterpretácia vlastného textu. Bolo zaujímavé pozorovať ako sa snažili hrať, ako prehrávali a manipulovali diváka. Sebecky predstavovali svoje ego a podľa nich skvelé herecké výrazivo. Nemožno ich za to nijako odsúdiť. Boli to schémy v ktorých doteraz pracovali, postupy, ktoré si osvojili a ktoré považovali za najvhodnejšie. Boli naučení hrať a nie byť. Chýbala im základná prapodstata hereckej tvorby - realita hercovej existencie. „*Pravidlo je neúprosné: kedykoľvek sa snažíme nečím byť, skončíme u prostého predvádení.*“⁶¹ Režisér nemal zľutovania. Všetko vysvetľoval s brilantným citom pre psychológiu a jemnú pavučinu citov študentských emócií. Bol primerane tvrdý, ale najmä bol ľudský a pravdivý. Táto jeho špecifická črta neskôr dokonale ovládla herecký kolektív. Pravdivosť sa preniesla aj do študentov. Aj keď to trvalo o čosi dlhšie a výsledky boli v maximálnej miere viditeľné až po premiére.

Tým, že sa postupne búral mýtus herectva, ktorý dovtedy používali ako fixný obraz hereckej práce, utváralo sa miesto pre možnosti hľadania nových prístupov k tvorbe. Postup pokus-omyl-pokus bol pre nich naozaj náročnou úlohou. Nešlo o možnosti ako skúšať a ako sa mýliť. Naopak, išlo o slobodu môcť sa mýliť. A to bez strachu. Mať právo na omyl. Je naozaj pravda, že v dnešnej spoločnosti sa toto právo toleruje len veľmi málo. Zo všetkých strán sa na nás valí množstvo návodov ako by sme k veciam mali pristupovať. Ak sa nám to nepodarí, máme návod, čo s tým urobiť, všetky tie knihy a rady začínajúce na ako, alebo mal by si.... nepriamo zabrahujú právu na omyl. Akoby pomýliť sa bolo neodpustiteľnou chybou. Tisíce návodov ako chybu napraviť. No málo rád ako bez vlastných výčítiek chybu prijať a nájsť iný, správny spôsob. Nie raz, dvakrát...aj tisíc krát. Nebáť sa robiť chyby. Pochopiť, že sa tým neznižuje náš kredit v očiach iných ľudí. A ak áno, nie je pre nás až tak dôležitý názor človeka, ktorý neodkáže prijať právo na omyl u iného človeka, pričom dobre vieme, že nikto nie je neomylný. Súvisí to s konvenciami, v ktorých žijeme? S pravidlami, v ktorých sa strácame? Alebo v našej (ne)viere v seba samých? Sama doteraz neviem odpovedať na túto otázku. A možno to v tejto chvíli ani nie je postatné. Som rada, že samotná podstata tvorby a to právo na chybu sa stala neodmysliteľnou súčasťou procesu skúšania a bude študentov sprevádzať aj naďalej.

S touto skutočnosťou sa neodmysliteľne spája potreba hry. Hrať sa, tvoriť a najmä tešiť sa z hry. Z toho, že môžeme niečo nové objaviť. To bolo tým základom,

⁶¹ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola 2007. 86 s. ISBN: 978-80-903842-1-7

z ktorého sa vychádzalo pri vytváraní vonkajšej formy vnútorného sveta asociácií študentov pretavených do písomnej podoby. Túto základnú potrebu mali mať už dávno osvojenú. Aj to bolo jedným zo spomaľovačov, ktoré retardovali celý priebeh procesu, ktorý bol už sám o sebe dosť časovo chudobný. Cieľom bolo navrátiť ich od prekomplikovaných schém k jednoduchým líniam. Ako hovorí Louis Jouvet: „*Herca treba znovu priviesť k jednoduchosti základného obsahu, aby sa prebudila jeho predstavivosť, jeho schopnosť hry a invencie.*“⁶²

Spočiatku som veľmi negatívne vnímala vysvetlenie každého problému, ktorý nastal. Režisér sa všetkým problémom venoval s veľkou trpezlivosťou. Aj zdanlivo nedôležité detaily vždy dostatočne dlho vysvetľoval. Mala som chuť vykriknúť, aby sa už začalo pracovať a aby sme sa nezastavovali pri každom detaile. Občas si myslím, že aj študenti to vycítili a niekedy dokonale využili, len aby sa nemuseli trápiť s hľadaním sebavyjadrenia na javisku. Na druhej strane musím povedať, že to bola systematická cesta proti alogickosti v konaní. Snažil sa ich naviesť na to čo si majú uvedomovať a čomu sa majú vyhýbať. No postupoval zároveň ako režisér. Povedal im, čo od nich chce, dôkladne im to vysvetlil, ale neukázal im ako. Tam bolo cítiť azda najväčší deficit ich spôsobov práce s hereckým problémom ľubovoľného druhu. Vedeli čo a aj si to plne uvedomovali. No strácali sa v procese ako to dosiahnuť. Kedže nemali široký diapazón znalostí a skúseností, v tom prázdne sa im hľadalo veľmi ťažko. Niektorí bojovali, iní sa búrili, ostatní rezignovali. Každý si vybral nejakú reakciu na vzniknutú akciu.

Kedže skúšky prebiehali ako individuálne sedenia so študentmi a zvyšok poslucháčov bol v pozícii pozorovateľov malo to hneď niekoľko výhod. Jednak boli fokusovaní študenti nútení odhaľovať sa pred ostatnými a pomaly si tak zvykať na publikum. Na druhej strane sa ostatní ako pozorovatelia mohli obohatiť o nové postupy a prístupy k tvorbe a vybrať si zmes, z ktorej vytvoria svoj vlastný postup. Bolo inšpirujúce sledovať ako sa z maximálne samostatných jednotiek pomaly vytvára jeden kompaktný celok, pulzujúca bytosť, ktorá má svoju presnú štruktúru a predsa podlieha autentickejšiemu prítomnému okamihu.

Postupne sa ustálilo aj preskakovanie logických fáz od počutia cez prijatie, až po odreagovanie. Nič iné, iba konať na javisku tak ako v živote. Reagovať úplne prirodzene. A opäť sa potvrdilo, že to, čo sa zdá najjednoduchšie je nakoniec najťažšie. Skúšky sa veľmi naťahovali. Nič nebolo násilné, žiadny striktný zákaz, alebo príkaz. Dokonca som ani nespozorovala, že by sa nejako vyvodzovali dôsledky neustálej neprítomnosti jednej zo študentiek. Vytváralo to rozbroje a hnev. V tomto sa so žiakmi stotožňujem. Pedagóg by mal viesť žiaka aj k zodpovednosti. Aj keď je samozrejmé, že na to v konečnom dôsledku doplatí študent sám.

Skúšky prebiehali ako klasické skúšanie divadenej inscenácie, napriek tomu, že v tomto prípade nešlo o klasické divadelné predstavenie. Najťažšou skúškou bolo naučenie sa vlastných textov študentov a hľadanie ich prirodzenej autentickejšieho na javisku. Keď sa prišlo konečne do priestoru javiska všetko začínalo pomaly dýchať. Poslucháči sa našťastie začali učiť texty, čo vnímam ako jeden z výrazných problémov počas skúšania. Neznalosť textov do generáľkového týždňa je pre mňa osobne maximálne neprípustná. No zároveň si uvedomujem, že tlak na študentov, aby sa texty naučili by spôsobil textový drill a ťažšiu cestu k prirodzenému prežitiu textu na javisku. Som vďačná za tento spôsob voľnosti, ktorý som mala možnosť zažiť. No napriek tomu si myslím, že musí existovať spôsob ako študenta primäť, aby sa texty naučil včas. Aj keď aj v tomto smere je to nesmierne individuálne. Ak sa niektorý z poslucháčov rozhodne, že niečo robiť nebude, častokrát nepomôže ani tá najlepšia rada aby svoj názor zmenil. Čo potom. Meniť jeho vôľu? Nútiť ho? Prehovárať? Tam je asi na mieste vyskúšať veľa spôsobov, nevzdávať sa, ale priznať si, že pracovať na

⁶² SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadlenej réžie (4) Od Artauda po Brooksa*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 155. ISBN: 978-80-88987-90-1

svojom talente je rozhodnutím každého jedného žiaka na takomto type školy. Ak si neváži, že na nej môže ako jeden z mála študentov študovať a odhaľovať tajomstvá performancie, mala by škola zvážiť, či je pre akademickú obec jeho prítomnosť potrebná. Uvedomujem si, že nad týmito úvahami sa vinie existenčná záležitosť školy a dotácií. Ale myslím si, že aspoň za úvahu to stojí.

Ak odhliadnem od niektorých exemplárov vyššie spomínanej anti-aktivity, môžem povedať, že študenti urobili veľký pokrok. Celé čaro predstavenia sa však odohralo nie na verejnej generálke, ale priamo na premiére. Málokto nestranný si výsledok tohto projektu uvedomil. V sále totiž sedeli rodičia, príbuzní, všetci, ktorý boli zdrojom problémov týchto 18 tich študentov. Priamo z očí do očí im rozprávali pocity, názory, zranenia, ktoré sa nehovorili, ale ani nepočúvali ľahko. Pre mňa osobne bolo v ten deň zaujímavé najmä stretnutie zdroja bolesti s hosťiteľom - ak si môžem dovoliť pomenovať to takto pejoratívne. Nechcem tým nikoho uraziť. Rada by som však pomenovala veci pravdivo. Bol to pre mňa výskumý zážitok. Vnímať ako reagujú ľudia na priame označenie zdroja, ako sa dívajú tvárou v tvár emócií, ktorú spôsobili. Niektorí zareagovali ako skaly, ale bolo ich veľmi málo. Tí, od ktorých by som to, vzhľadom na celkový príbeh, vôbec nečakala, reagovali naopak nežne. Je pravdou, že sa strácala pomyselná čiara medzi tým, čo je priamou empirickou výpoveďou študentov a tým, čo je presne stanovený text. Nebolo jasne oddelené a pomenované, či sú texty ich, alebo niekoho iného. Avšak tí, ktorí študentov poznali veľmi intímne, presne vedeli, kde je pravda. A možno váhali, sama neviem. Každopádne to v nich vyvolalo emóciu. Ak by bol celý tento proces prípravy vytváraný len kvôli tomuto jednému stretu dvoch svetov, podľa mňa to stálo za to. Stretla som sa s názormi, že to bolo príliš smutné, uplakané, že to bola nuda a prečo by sa niekto mal dívať na ľudí, riešiacich si cez javisko svoje vlastné komplexy. Osobne si myslím, že do toho aby tam ostal divák sedieť nikto nikoho nenútil. Mohli sa kedykoľvek postaviť a vyjadriť tým svoj vlastný názor. Netvrším dokonca ani, že to nebolo uplakané a priveľmi pesimistické. Avšak istým spôsobom je to pradávna potreba divadla. *„Divadlo nám pomáha zkoumat extrémní city v kontrolované situaci. Ve svém soukromém životě bychom asi o tak bolestně vysoké sázky nestáli, ale rádi se podíváme, jak takovou intenzivní polaritu prožívají jiní. Můžeme tak být svědky toho, co se sami neodvážíme prožít, ukrytí v bezpečí skupiny a uklidňující jistotě fixe.“*⁶³ Bolo to nahliadnutie do duše mladého človeka. Do pravdy, do miest, kde sa zvyčajne nechodí. Skúsme sa zmyslieť a nahliadnuť do tých miest vo svojej vlastnej duši. Vari je tam radosť? Šťastie? Smiech? Nie je tam náhodou pevne uzamknuté všetko, čo nás bolelo, zranilo a spravilo z našej duše tvrdší kameň? Nemáme tam ukryté najväčšie sklamanie a traumy svojho života? Lorca písal práve o tom. V istých jemných odtieňoch je v jeho dielach zreteľná túžba po odhalení masky, ktorej nosenie všetko len komplikuje. Tá maska sa pre mňa pomyselné na tú hodinu a pol strhla. Obrátila mi pohľad do môjho vnútra. Donútila ma stotožniť sa s výpoveďami, zážitkami, otvoriť dvere, od ktorých som roky nevedela, či skôr nechcela nájsť kľúč. Bolo by veľmi primitívne tvrdiť, že to predstavenie malo spôsobiť smiech a radosť. Cieľom, aspoň pre mňa, bolo primäť človeka k pravdivosti a vyvolať v ňom pocit. Pre študentov sa tento cieľ naplnil, pre režiséra taktiež. A ako majstrovsky poznamenal pán režisér Ljuboslav Majera: *„Ak bude päť ľudí v hľadisku spokojných, tak ste dosiahli cieľ a ja som ho dosiahol tiež.“*⁶⁴ Myslím, že cieľ dosiahli.

Počas procesu skúšania mal nestranný pozorovateľ možnosť zažiť množstvo zaujímavých scén, situácií a vnímať rôzne možnosti práce so študentom. Všetky sú k dispozícii v denníku zo skúšok a preto nepokladám za potrebné ich všetky dopodrobna opätovne prepisovať.

Ciele, ktoré boli vytýčené z umeno-vedného aspektu považujem za splnené

⁶³ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola 2007. s. 65. ISBN: 978-80-903842-1-7

⁶⁴ FEDEŠOVÁ, Janka. *Denník z predstavenia : Na vine je Lorca...?! Strojopis*, Banská Bystrica : 2013, s. 12.

v maximálnej miere. Žiaci sa oboznámili s teóriou hier F. G. Lorcu a jeho životom. Zároveň si prostredníctvom práce na zadaných dielach osvojili Stanislavského systém. Príznačným sa pre celý proces stala metóda hry. Tá postupne odstraňovala ich strach z pocitu zlyhania a oni boli schopní robiť chyby.

Z pedagogicko-psychologického aspektu boli tiež splnené zadané ciele v maximálnej miere. Spomedzi všetkých troch aspektov prevažovala dominancia naplnenia práve týchto cieľov. Osvojili si princípy kolektívnej práce, podarilo sa zdokonaľiť ich myslenie v súvislostiach. Cez jednoduché zadania a princíp hry sa docielil rozvoj fantázie, kreativity a otvorenosti. Vďaka spracováaniu svojich vlastných textov sa rozvinuli literárne a prezentačno-komunikačné zručnosti v praxi. Na základe možnosti robiť chyby sa podporila sebadôvera študentov. Došlo k rozvoju palety emócií, úprimnosti a autentickej zaujímavosti.

Čo sa týka použitých metód, zvažila by som ich použitie vzhľadom k efektívnejšiemu časovému rozloženiu. V závere totiž nebolo dosť času na dotiahnutie hereckých expresií a tým niektoré procesy ostali nedokončené a akoby otvorené. Navrhovala by som v začiatku postupovať efektívnejšie s menším dôrazom na detailné vysvetľovanie. Avšak, je to vec priorit. Ak sa presne zašpecifikuje cieľ hereckej tvorby pri vytváraní kompaktného bakalárskeho predstavenia smerom k študentovi, tak bol proces úspešný. Ak smerom ku kvalitnej produkcii, tak vzhľadom na vyššie spomínané problémy cieľ nebol naplnený. Osobne sa však prikláňam k tomu, že všetky umelecké diela, ktoré na škole vzniknú slúžia prioritne študentovi, aby sa on na nich niečo naučil a obohatil. To je aj nosný cieľ každej výchovno-vzdelávacej inštitúcie. Všetky postupy by mali adeptov herectva, ale aj pedagógov priviesť bližšie k pravde. Je to cieľ školy, ale aj samotného hereckého princípu. Nie je to nič nové. Pred nami to už objavili mnohí. Ako správne poznamenal Jan Hančil v doslove knihy D. Donnellana „U Stanislavského, tak u Donnellana najdeme dôraz na étos herectví jako umění, které nám lidem dovoluje nejvíce se přiblížit pravdě.“⁶⁵

Dotazník

V rámci výskumu som zadávala študentom dotazník. Dotazník nebol anonymný a bude sa opakovať o dva roky. Dôvodom opakovania je opätovný postoj k analýze a zhodnoteniu postupu práce v bakalárskom predstavení s odstupom času a po nabratí skúseností s inými formami a typmi práce. Cieľom dotazníka bolo zhodnotiť spôsob práce pod vedením režiséra. Samú ma to obohatilo o nové poznatky. Uvedomila som si ako každý vníma veci individuálne a nie každý proces vyhovuje každému. Utvrdilo ma to v presvedčení ako sa aj zdanlivo malicherné nedostatky, môžu pre niekoho stať nosným problémom v jeho tvorbe. Všetky výsledky sú samozrejme ovplyvnené vlastnými postojmi študentov, ich momentálnym emočným postavením, strachu z neanonymity a vlastnej nedôvery. Mnohí nabrali odvahu k otvorenému hodnoteniu, z iných cítiť strach z následkov vyslovenia vlastného názoru. Keďže sa jedná o individuálne názory a postoje, ovplyvnené rôznymi činiteľmi, nemôžno ich v tejto neucelenej forme (k uceleniu dôjde po vyhodnotení o dva roky) brať ako fixné a smerodatné. Avšak môžeme z nich vychádzať a nechať sa nimi inšpirovať pri hľadní formulácií herecko-pedagogického a režijného vedenia herca v proce tvorby inscenácie.

Klady práce boli hodnotené v oblasti hereckej profilácie, ale aj ich osobného života. Študenti zhodnotili pozitívne:

- ponechanie slobody v tvorbe, čo ich nútilo objavovať seba a nové pocity
- možnosť robiť chyby v tvorbe a nebyť za to nijakým spôsobom perzekvovaní

⁶⁵ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha : Brkola, 2007, s. 240. ISBN: 978-80-903842-1-7

- záujem o nich ako o herecké, ale aj ľudské osobnosti
- využívanie psychológie s presným zacielením na výsledný herecký tvar
- úprimnosť režiséra, ktorý navyše nebol ľahostajný voči nikomu a ničomu a pomenúval veci pravými menami
- nadhľad v riešení scénických zobrazení
- donútenie k znuvuľhadaniu
- obohatenie o myšlienky, ktoré sú všeobecne herecky platné, ale doteraz ich neobjavili
- pokoru- osobnostne i profesionálne
- spôsob odstraňovania psychických blokov, ktoré ich v určitých situáciách nútili klamať
- nové formy práce s textom

Negatíva v procese skúšania boli zhodnotené nasledovne:

- predhrávanie replík, ktoré mali mať rovnakú kvalitatívnu a kvantitatívnu hodnotu ako predhrávané, čím bolo obmedzené prirodzené reagovanie a hľadanie vlastného vyjadrenia
- nenavedenie študenta ako má pristupovať k tvorbe
- nejasná predstava režiséra
- niekedy nejednoznačné pripomienky a vzájomné nepochopenie sa s pedagógom
- otváranie rán, ktoré nechcel dotyčný študent riešiť
- nejasná predstava režiséra, ktorá spôsobila nedôveru jeho predstavám a zmätok v smerovaní jednotlivých postáv pre ich zobrazovateľov
- nedochvilnosť spolužiakov/nesúdržnosť kolektívu
- málo času na skúšanie
- to, že priestor nebol k dispozícii počas generáľkového týždňa

Najväčšie problémy študentov počas skúšania:

- so správnou intenzitou hlasu a zreteľnou rečou - popri emócií, s intonáciou
- s dôverou
- so sústredením, keď človek priamo nepracoval s režisérom a bol len ako pozorovateľ
- povedať vlastný text tak, aby vyznel autenticky
- prirodzene reagovať na hereckého partnera
- zopakovať emóciu
- otvoriť sa pred spolužiakmi
- nepreberať atmosféru od ostatných
- otvoriť sa sebe samému
- nájsť štylizovanú civilnú polohu
- udržať emóciu, nenechať sa ňou prevalcovať
- nebáť sa robiť chyby
- nájsť mieru prirodzenosti

Viacerí študenti (11) by privítali pomoc iných pedagógov, najmä pedagóga herectva, ktorý by ich naviedol na správny prístup k hereckej postave a mal by na nich čas. Niektorí však túto možnosť nepovažujú za potrebnú. (8)

DRAMATURGIA AKO ZODPOVEDNOSŤ

Mgr.art. Jana Mikuš HANZELOVÁ

Školiteľ: prof. MgA. Jan VEDRAL, PhD.

Úvod

Základným cieľom úvodnej skice dizertačnej práce je skromný *Vehrsuch* o pochopenie fenoménu *politického divadla*, ktorý by mal vyústiť do pokusu o definíciu jeho súčasnej ideovej, rovnako ako formálnej podoby.

To, čo okrem iného prepája divadlo a politiku, sú práve otrasy, ktoré zažíva súčasný politický systém (i napriek tomu, že moderná demokracia je nespochybniteľne najlepší systém vládnutia a moci, stále ostáva len domnelou a do dôsledkov nezrealizovanou utópiou), rovnako tak divadlo stráca svoju moc, zoslablo v boji s inými médiami a takto ochrnuté sa pustilo do zápasu s kultúrou pôžitkov, ktoré z neho robia (ne)dobrovoľnú súčasť masovej kultúry zábavy a oddychu.

Stojím teda pred výzvou, ako redefinovať pojem v dnešnej „liberálnej“ demokracii, čím ho naplniť, keď divadlo samo o sebe, bez pridaných hodnôt politickej angažovanosti vyprázdňuje svoj obsah v snahe vyhnúť sa svojej poslednej derniére. I napriek krízovým podmienkam, sme svedkami oživania politického divadla v rétorike súčasných divadelníkov, divadlo nezostáva voči tomuto strašidelnému duchovi zavraždených otcov, akým je politika ľahostajné. Je to len krátkodobá módna záležitosť alebo sme svedkami vzletu fénixa?

Je pravdepodobne infantilným bláznovstvom, pomätením mysle úfať a snažiť sa presadiť dnes divadlo lessingovsko-schillerovskej morálnej ustanovizne, ktorá by vychovávala a naplňovala umením nepoškvrnenú tabulu rasu obrodzujúcimi posolstvami, rovnako ako je ešte väčším nezmyslom vôbec premýšľať nad návratmi agitačno-ideologických modelov, postaviť divadlo do úlohy sluhu, ktoré má len jedného pána.

I napriek úpornej snahe vyhnúť sa politickému romantizmu, ostáva vo mne pôvodný, možno naivný ideál dramaturgie ako aktu zodpovednosti. V čom má ale tá zodpovednosť spočívať? Mám pocit, že pre mnohých umelcov bol rok '89 v konečnom výsledku dvojznačným. Radosť, ktorú generovala vytúžená spoločenská zmena, vystriedala po euforických chvíľach autorská obava zo straty nepriateľa, ktorý bol v mnohých ohľadoch pre viacerých umelcov hýbateľom ich umenia. Nechcem týmito slovami v žiadnom prípade znevažovať odkaz Nežnej revolúcie, mojou snahou je len uvažovať o tom, ako sa vysporiadať s artikulovanými obavami straty jednej veľkej témy. Ved' kolík si po tom prevratnom prevrate povzdychli, o čom už dnes len hrať?

Naozaj nám tá oslepujúco dokonalá demokracia vzala všetkých nepriateľov? Nezneužívame demokraciu len ako bezobsažný ideál, ktorého proklamovaná prax práve naopak zahmlieva nie jedného, ale zmnohonásobenie nepriateľov? Ved' ako len rýchlo sa na scénu slovenskej politickej reality, na scénu nedávno sa otvárajúcej, občianskej spoločnosti vrátil starý dobrý pomocník všetkých totalít – nacionalizmus, ktorého bujnenie v extrémnych podobách s hrôzou dnes pozorujeme.

A ako sa má k žitej realite postaviť nastupujúca mladá generácia? V ODLIVE mozgov našej krajiny sa strácajú aj oni, mesiac v permanentnom nove neSPLNených snov. Žeby preto, že chýba MORE možností? O čom hrať, kam kráčať, ako sa popasovať s vlastnou bezvýznamnosťou? Sme naozaj nespokojne-spokojními uľňukancami, ktorí vopred vzdali boj o zmysluplné umenie?

Dost' už však zbytočných poetizmov, jedným z cieľov práce je predsa navrátiť slovám pravé významy, pomenovať javy čo najpresnejšie a najkonkrétnejšie. Stiahnime sa teda z línií ľahostajnosti a dajme sa do toho.

1. Exkurz do politického divadla

• 1.1. Vymedzenie

Pri snahe o uchopenie continuity tak tekutého pojmu akým je politické divadlo, je dôležité vyriešiť niekoľko problémov. Za najdôležitejšie považujem nepodľahnúť pokušeniu považovať každé divadlo za politické. Áno, človek je vždy súčasťou istého spoločenského systému, a teda sa akýmkoľvek aktom (dokonca aj tým neaktívnym) voči nemu vymedzuje. Z takto ponímaných skutočností by sme mohli aj každý akt tvorby považovať zároveň za akt politický.

V divadelnom slovníku P.Pavisa nachádzame definíciu pojmu: „*Ak politiku chápeme v etymologickom význame slova, zhodneme sa, že každé divadlo je nevyhnutne politické, pretože **aktérov začleňuje do obce alebo do skupiny.***“⁶⁶ Pavis však zhodne s našimi myšlienkami nenecháva pojmu takú otvorenosť a vymedzuje ho presnejšie za pomoci jeho jednotlivých subžánrov, tak ako to bude potrebné aj v našej práci. Ak by sme totiž podľahli jeho všeobjímajúcnosti, rozplynulo by sa skúmanie v neukotvenej a v konečnom dôsledku až priveľmi nesmelej rekapitulácii dejín divadla. Skúmať politické divadlo si už zo svojej podstaty vyžaduje istú radikálnosť, nie zjednodušenie, ale odvahu zbaviť sa skutočností zavádzajúcich.

Ak za jeden zo základných znakov politického divadla prijmem fakt, (samozrejme v prípade niektorých foriem, ako si neskôr ukážeme, to platí práve opačne), že demiurg diela sa vo svojej dramaturgickej, ideovej podstate snaží kriticky reflektovať verejné otázky a problematizovať spoločenské javy **svojej** súčasnosti, (zámerne hovorím svojej, aby sme neskôr mohli otvoriť otázky či historická dráma a prezentácia dejinných udalostí s časovým odstupom je politické divadlo) korene takto ponímaného politického divadla nás dovedú až ku komédiám Aristofanovým. Preto zrejme nebude pre nás schodná ani cesta historickej chronologizácie.

Ako si teda vytvoriť demarkačnú čiaru skúmania (predmet, ktorým sa v práci zaoberáme dovoľuje istú frivolnosť militantných výrazov), presnejšie povedané, ktoré dejinné súradnice budú pre nás určujúce? Domnievam sa, že to, čo je pre politické divadlo v porovnaní s inými žánrami to najzásadnejšie, je práve jeho dramaturgická podstata. Myslím, že viac ako u iných divadelných žánrov, je pre neho dôležitá presnosť a aktuálnosť výberu témy. Politické divadlo vyžaduje od tvorcov pohotovú reakciu na skutočnosti páľčivé, a zároveň istú citlivosť nad hlbšími súvislosťami bublajúcimi pod povrchom udalostí. Orientačným bodom, od ktorého budeme odvodzovať naše skúmanie, nech nám je ohraničenie vzniku dramaturgie ako dôležitej súčasti pri vytváraní divadelného diela: medzníkom nášho exkurzu nech je teda pre nás spis. G.E.Lessinga *Hamburská dramaturgia*. Z takéhoto rozhodnutia prirodzene prichádzame do obdobia modernej a následne postmodernej spoločnosti.

Z perspektívy dramaturgie politického divadla by sme teda mohli jednotlivé modely, aspoň čiastočne sa pridržiavajúc historickej genézy a náväznosti, roztriediť do nasledujúcich skupín:

1. Divadlo ako veľká morálna téma
2. Divadlo ako ópium nového sveta
3. Laboratórium premeny spoločnosti
 - Divadlo ako svedectvo

Takto vzniknuté rozčlenenie nemôže a ani nechce byť na tak krátkom priestore úplne vyčerpávajúcim. Každý z vytýčených typov by si zaslúžil samostatnú štúdiu, ja sa obmedzím skôr na rozsah slovníkového hesla. Verím však, že toto obmedzenie nebude na úkor ďalších výsledkov práce.

Zameriam na fakty, (tvorcov, ich postupy práce, idey, znaky...), ktoré sú z

⁶⁶

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 311. ISBN 8070081570.

môjho pohľadu v ďalšom pokračovaní pre prácu najprínosnejšie. Dôležitá však nebude len sumarizácia faktov, ale snaha o artikulovanie istých záverov, ktoré sa ukazujú dnes aktuálne, teda čo z modelov, ktoré sa javia ako prekonané, môže byť i dnes inšpiratívne a podnetné. Uvedomujem, že sa jednotlivé mnou vytýčené kategórie v niektorých znakoch, aspektoch, ale aj protirečeniach prestupujú. Zámerne vynechávam kontext československý, ktorého veľkú časť histórie politického divadla určovalo jeho postavenie satelitu ZSSR. Politickému divadlu a jeho špecifikám v rámci totalitných režimov sa budem venovať podrobnejšie v neskorších fázach práce.

1. 2. Charakterizácia modelov

1. 2. 1. Divadlo ako veľká morálna téma

„ Či ja, ktorý bránim Poliakov pred Poľskom, som alebo nie som vlastenec? Akú cenu má národ pozostávajúci zo samých sfaľovaných a zredukovaných ľudí? Z ľudí, ktorí si nemôžu dovoliť žiadnu, ani len trošku úprimnejšiu a slobodnejšiu reakciu, lebo majú strach, aby sa im ten ich národ nerozpadol? Národ nie je len niečo, čo je krásne a vznešené, ale je to i čosi nebezpečné, pred čím sa treba mať na pozore.“
(W.Gombrowicz)⁶⁷

Pri uvažovaní o politickom divadle je nemožné vynechať mená G.E.Lessinga a Friedricha Schillera. Ich vízia divadla ako morálnej ustanovizne sa snažila vychovať formujúcu sa meštiacku spoločnosť nielen k zmýšľaniu estetickému, ašpirovala aj na reformu jej etickej podstaty. Myšlienky, ktoré formoval Lessing vo svojom spise *Hamburská dramaturgia* a Schiller v spise *O mravnom poslaní divadla* a rozsiahlejšej práci *Listy o estetike výchovy* sa dnes z odstupom vnímajú ako posvätné relikty z dôb osvietenstva, ktoré stratili svoju platnosť a môžu nám byť už len sympatické svojím revoltujúcim pátosom. Je to však naozaj tak?

Formulovanie dôležitých divadelno-estetických názorov bolo v čase roztriešteného Nemecka, v kolíziách spoločensko-politických otrasov, kľúčovým na založenie divadelnej tradície, ktorá svojím zástojom v európskej divadelnom priestore fascinuje dodnes. A možno práve aj vďaka tomu prepiatemu heroizmu, ktorý sa začal symbolickým aktom vyhnania Hanswursta a pokračoval v reformách Gottscheda, aby vyvrcholil práve snaženiami Lessinga, Schillera a Goetheho. Lessingovým priáním bolo, aby sa divadlo postavilo do služieb štátu a zákona ako spoličiniteľ občianskej výchovy, Schiller šiel v šlapajach jeho názorov ešte ďalej: *„ Soudcovská právomoc divadla se začíná tam, kde se končí oblast světských zákonů. Oslepne-li spravedlnost, podplacena zlatem, a hýří-li v žoldu neřestí, rouhá-li se zvuile mocných nemohoucností zákonů a lidský strach spoutává paži vrchnosti, převezme divadlo meč a váhy a vleče neřest před strašlivý stolec soudcovský.“*⁶⁸

Mohli by sme takto citovať viaceré state, záznamy veľkolepých snov o všemocnosti inštitúcie divadla, ako zásadné sa však ukazuje premýšľať nad odkazmi Lessinga a Schillera z perspektívy dnešného divadla. Nazdávam sa, že to určujúce, čo nám títo dvaja filozofujúci divadelní praktici priniesli a nad čím by sme mali uvažovať, sú práve kategórie morálky a národa. Aj keď možno práve v povahe dialogického nesúladu.

Idea divadla, ktorú sa osvietenci snažili uviesť do praxe prostredníctvom vytvorenia meštiackej divadelnej tribúny, mala za cieľ nemoralisticky – teda náučnou, ale zábavnou formou - identifikovať diváka s postavou a tak pozdvihnúť jeho morálku

⁶⁷ CHMEL, Rudolf. *Slovenský komplex*. Bratislava : Kalligram, 2010, s. 110. ISBN 9788081013409.

⁶⁸ SCHILLER, Friedrich. *O mravním poslaní divadla*. Praha : ČDLJ, 1955, s. 11.

na vyššiu úroveň. Táto vznešená predstava si veľmi skoro našla svojich kritikov – nielen v divadle, ale aj vo filozofii. Nemá zmysel rekapitulovať, ako sa morálka transformovala v premenách času pod vplyvom meniacich sa historických súvislostí. Morálka ako filozoficko-spoločenský problém má v diskurze o súčasnom politickom divadle väčší dosah v jeho nedivadelnom, prenesenom význame, ktorý sa formuluje v politickom cirkuse vládných predstaviteľov. Prehntá a zapáchajúca morálka moci provokuje morálku tvorcov politického divadla v súradniciach umenia. Je totiž mementom, ktoré zasahuje morálny umelecký imperatív tvorivého potenciálu každého jedného umelca.

Podobne ako morálka, aj obsah pojmu národ sa odкрýva práve cez jeho vágnu a zneužívanú podobu už spomínaného politického cirkusu. Ide totiž o pojem, ktorý sa na nás valí z každej strany ako umelo vytvorená predstava spolupatričnosti; jeho používanie má však poväčšine úplne iné, s morálkou nesúvisiace plány. „*Ľudia veria, že národ má povahu ako človek a tá je nemenná po celých tisíc rokov. Nespochybňujem ich vieru. To, čo spochybňujem, je, že majú pravdu a realita je taká, ako si ju predstavujú. Netvrdím, že pojem národ nemá obsah. Naopak, je to kategória, ktorá je často veľmi užitočná, ale sa jej prostredníctvom eskalujú mnohé konflikty. Keď niekde proti sebe bojujú národy alebo etniká, v skutočnosti proti sebe stoja rôzne organizácie, ktoré hovoria v mene niektorého národa alebo etnika. Sú to spravidla nevelké skupiny ľudí, ktorým ide o moc.*“⁶⁹

Ako sa teda postaviť voči premyslene formulovanej kamufláži, ktorá v prevlekoch rafinovaného populizmu zastiera kritické politické vedomie? Myslím, že je povinnosťou umelcov a umelkýň, ktorí chcú vo svojej dramaturgii manifestovať istý občiansky postoj, premýšľať o vyprázdnenosti týchto dvoch spomínaných pojmov. A hlavne formulovať a formovať ich nový obsah, nepodľahnúť mýtom a skúmať národ v vo všetkých jeho svetlých, ale aj temných stránkach. To sa totiž v konečnom výsledku môže ukázať ako najvyšší morálny akt.

1.2.2. Divadlo ako ópium nového sveta

H.T. Lehmann sa v epilógu *Postdramatického divadla* kriticky stavia nielen k súčasným možnostiam politického divadla, vyjadruje istú skepsu aj voči jeho historickým stopám. Politické divadlo bolo podľa neho vo väčšine prípadov *rituálom presvedčania presvedčených*.⁷⁰ S tak radikálnymi tvrdeniami by bolo načas polemizovať, čo ale vyvrátiť nejde, je určite Lehmannovo tvrdenie: *Divadlo, ktorého cieľom je triedna propaganda alebo politické sebatvrdenie (ako v 20. rokoch) je sociologicky a politicky prekonané*.⁷¹

Agitačné divadlo sa v ZSSR formovalo pod vplyvom udalostí Veľkej októbrovej revolúcie. Divadlo a umenie vo všeobecnosti sa stalo súčasťou všeobecnej eufórie z budovania komunistickej utópie. „*Moc, ktorá se v Rusku ujala vlády po Veľké říjnové revoluci, neslibovala pouze spravedlivější svět a větší ekonomickou jistotu. Snad ještě důležitější byl příslib, že svět bude krásný: nepořádek a chaos dřívějších dob ustoupí harmonickému, umně uspořádanému životu.*“⁷²

Divadlo bolo jedným z nástrojov na sebatvrdenie tejto vízie. Ušilo si luxusný šat a nik nemal odvahu vykriknúť, že je vo svojej pompéznosti úplne nahý. Agitačné divadlo do seba ponímalo viacero divadelných žánrov. Najpodstatnejšie však bolo

⁶⁹ FINDOR, Andrej. Aký rozumný historizmus? Nalejme si konečne čistého vína! In *Sme*, 31. 5. 2008, s. 5.

⁷⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 298. ISBN 9788088987819.

⁷¹ Ibid. s. 297.

⁷² GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin (Rozpolčená kultura ve Sovětském svazu), Komunistické postskriptum*. Praha : VVP AVU, 2010, s. 32. ISBN 9788087108178.

permanentné vytváranie obrazu boja medzi idealizovaným robotníckym protagonistom a jeho kapitalistickým protivníkom.

Hlavným cieľom agitačného divadla bolo pôsobiť na masu. Koniec-koncov, to najopáajúcejšie čo projekt komunizmu priniesol, bola práve súnálezitosť s ostatnými ľuďmi.⁷³ Masové však nebolo len diváctvo tejto prerezírovanej spektakularity, masovosť určovala predovšetkým veľkoleposť projektov s obrovským počtom účinkujúcich. Takto ponímaná divadelná realita určená i tým najmenej vzdelaným musela byť predovšetkým zrozumiteľná, jasná a priama. Pôvodnou ideou bolo využiť ako podklad dramatickej látky antickú mytológiu, ktorá by sa ľahko transformovala na boj proletariátu proti kapitalizmu. (Jedným z návrhov bol napríklad mýtus o Prométheovi). Idea sa zavrhlá kvôli možnému nepochopeniu nevzdelaného ľudu, ktorého by mohla cudzokrajná látka vystrašiť a teda odradiť od prijatia sugerovanej doktríny. K. Martínek komentuje problematiku repertoáru nasledovne: „ *Davové podívané, teatralizované soudy a mítinky, agitační hry, živé noviny, vystupení vojenských souborů s kolektivní recitací překonávaly nedostatek revolučního repertoáru.*“⁷⁴

Aby sa teda dostavil požadovaný účinok, dôraz sa kládol na premrštenú vizualizáciu typov, ktoré boli publiku dôverne známe. To všetko podporovala tradičná hudba a symbolické kostýmy. Prevažná väčšina produkcií sa odohrávala v rámci verejných priestranstiev, najlepšie v priestoroch, ktoré mali nejakú ideologickú rezonanciu ako bol napríklad Zimný palác. Agitačné divadlo využívalo jednoduché zápletky a často si vypomáhalo žánrami ako je cirkus alebo pantomíma⁷⁵, ktoré svojou komickou podstatou čiastočne zakrývajú plagátovú tézovitú a edukačno-budovateľské tendencie. V jemnom detaile sa zaujímavým javí aj prepojenie agitačného divadla na *commediu dell'arte*: tak ako sa v komédii ponechávali postavy mladých milencov nenamaľované, tak sa aj v týchto veľkolepých spektakulárnych akciách používal make-up iba pri negatívnych, prípadne komických charakteroch. Tie pozitívne /robotníci, vojaci Červenej armády atď./ mali za úlohu vyniknúť belobou svojej tváre, ktorá by zrkadlila čistotu a nezištnosť ich charakteru.⁷⁶

Pavis uzatvára krátke trvanie agitačného divadla (tak ako bolo sformulované v ZSSR a neskôr aplikované napríklad aj v predrevolučnej Číne alebo v Nemecku) Ždanovovým odštartovaním socialistického realizmu a nástupom Hitlera k moci, teda rokmi 1932-1933.

Takto schématický koncept divadla musel mať svoje dni zrátané hneď v úvode svojho vzniku. I napriek tomu je dôležitým medzistupňom umenia, ktorého diskreditácia je síce pre súčasné umenie nevyhnutná, na druhej strane by sa bez neho ťažšie chápali základné východiská divadla dvoch veľkých skúmateľov politického

⁷³ Porov. SNYDER, Timothy. *Intelektuál ve 20. století*. Praha : Prostor, 2013, s. 111. Tony Judt: „ *V prvním svazku paměti vzpomíná francouzský básník Claude Roy na své fašistické mládí. Kniha se jmenuje **Moi**. Druhý svazek, jehož tématem jsou komunistická léta, je pořízeně nazván **Nous**. A to je symptomatičké. Komunističtí myslitelé sa považovali za součást komunity stejní smýšlejících a stejní vnímajících intelektuálů a díky tomu měli nejenom pocit, že se účastní správně věci, ale také že se ubírají ve smíru historie. Tím, kdo koná jsme my a ne pouze já.*“

⁷⁴ MARTÍNEK, Karel. *Kronika sovětského divadla /1917-1945/*. Praha : Divadelní ústav. 1967, s. 38.

⁷⁵ *Správa z májových osláv. 1919. Clown Durov kráča dolu ulicou so svojimi zvieratami. Túto podivnú procesiu nasledujú zástupy 3/4 ľudí. Vozíky, ktoré za sebou klaun vleče sú ovinuté zástavy so sloganmi. (...) Prichádza hyena v klietke. Klietka s nápisom Kapitalizmus je dekorovaná srstou zo zbraní Romanovskej rodiny. Procesia zastaví a Durov obklopený malými deťmi začína predstavenie so svojim psom. Durov predstavuje veliaceho dôstojníka cárskej armády a pes vojaka najnižšej hodnosti. Geniálny Durov vytvára obraz niekdajšieho výsmechu oddaných vojakov. Deti aj dospelí sa idú popuka od smiechu. Električka s cirkusantmi zastaví na námestí Ľubljanke. Klaunove vtípy doprevádza brnkanie na balalajku a ďalší z hercov tancuje tradične ruské tance. 1/4 ľudia sa spontánne stávajú súčasťou tejto veselice.* IN: COHEN-CRUZ, Jan. *Radical street performance*. New York : Routledge, 1998, s. 18. ISBN 0415152313.

⁷⁶ Porov. COHEN-CRUZ, Jan. *Radical street performance*. New York : Routledge, 1998, s. 24. ISBN 0415152313.

divadla – E. Piscatora a B. Brechta.

1.2.3. Laboratórium premeny spoločnosti

"*Za dunenia vybuchujúcich granátov v tej chvíli, keď som vyslovil slovo "herec", zdalo sa mi celé toto povolanie, o ktoré som silou-mocou bojoval, aj s celým umením, ktoré som pokladal za to najvyššie, odrazu čímsi takým komediantským, takým hlúpym, takým smiešnym, takým groteskne falošným, slovom, takým neprimeraným situácii, natoľko v nesúlade s mojím, s naším životom tých čias a toho sveta vôbec, že som sa teraz menej bál priletujúcich granátov, než som sa hanbil za toto povolanie.*"⁷⁷ Takto radikálne prehodnocuje chápanie umenia vo svojich spomienkach Erwin Piscator. Biografia jeho divadelného programu spísaná v knihe *Politické divadlo* je zároveň manifestom a zároveň zhodnotením boja za divadlo, ktorého hlavnou kvalitou mala byť kvalita aktívne sa zúčastniť triedneho boja a propagandy. Piscatorove názory, ako je očividné z uvedeného citátu, formovala nielen prvá svetová vojna, ale najmä odkaz ruskej revolúcie. Zarytý pacifista podľahol novým myšlienkam a s tvrdošijným zápalom rozhodol sa celú svoju energiu a tvorivé bytie položiť nie ako obeť, ale ako granát dozívajúcemu meštiackemu divadlu.

Jeho spomienky vytvárajú obraz solitéra, ktorý rodostrom tradície svojej vízie politického divadla nachádza v divadle naturalistickom. Výboje naturalizmu však nie sú dostatočne razantné na to, aby stačili na vytúžené prevrstvenie spoločnosti, čo je však podstatnejšie, nevyjadruje požiadavky **más**. Určujúcim pre Piscatora bolo aj pôsobenie v kruhu nemeckej moderny, najmä dadaistov a expresionistov.⁷⁸ Ani naturalizmus, ani moderna neboli však pre Piscatora dostatočne úderné. Zrejme preto, že im stále išlo viac o umenie ako o proklamovanie politických postojov. Umeleckých súputníkov si teda Piscator nahrádzal permanentným hľadaním, ako zobraziť na divadle svoju pravdu.

Jedna z možností, ako to docieľiť, bola u Piscatora v prepojení sa na dennú aktualitu novinového žurnalizmu. Verné zachytenie histórie, aj tej aktuálnej, bolo aj dôvodom využitia filmu ako rovnocennej zložky inscenácie. Piscator sa takto stáva otcom nového žánru – dokumentárne divadlo.

Je však otázne, či Piscatorove najslávnejšie inscenácie (*Hopsa, žijeme a Osudy dobrého vojaka Švejka*) boli natoľko revolučné, ako si prial. Žeby ich účinnosť dokazoval práve jeho vynútený odchod z Nemecka? Paradoxným sa dnes ukazuje, že práve Piscator, ktorý umenie takmer zo svojho programu vyčiarkol, je učebnicovo pripomínaný najmä pre svoj režijno-praktický a nie dramaturgicko-ideový zástoj. Scénicko-technologické inovácie, ktoré divadlu priniesol sú tým, čo dnes zostalo z učebnej látky Piscator. Jeho umelecké reformy predstihli tie spoločenské. *Umenie, ktoré musí stačiť na každú situáciu a v každej sa osvedčiť*,⁷⁹ Piscatorovi v jeho životnej situácii nestačilo.

Tam, kde Piscator podľahol samoučelnej agitke, Brecht váha. Tam, kde Piscator smelo kráča vpred, Brecht prešľapuje.

Brecht bol neúnavným experimentátorom, divadlo bolo pre neho laboratórium, v ktorom sa najlepšie dala skúmať spoločnosť a človek vo svojej malosti a úbohosti. Stále to bol však človek, ktorému nebolo dovolené byť samým sebou, bol výsledkom sociálno-ekonomických faktorov, ktoré určovali jeho zmýšľanie a konanie.

Hľadanie, relativizovanie, popieranie, frustrácia, všetky tézy, ktoré je nutné

⁷⁷ PISCATOR, Erwin: *Politické divadlo*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. 1962, s. 15. ISBN 6108362.

⁷⁸ *Modernistické avantgardné smery majú v premýšľaní o politickom divadle nespochybnité, špecifické miesto - už len permanentným narušovaním a spochybňovaním divadelných schém a konvencií. Zhodnotenie avantgardy a jej prepojenosti na politické divadlo by určite stálo za hlbšiu štúdiu.*

⁷⁹ Ibid. s. 15.

vzápätí vyvrátiť – to sú pocity veľkých umelcov, ktorí nestoja na jednom mieste. Aj Brecht si prežil svoje obdobie agitačného divadla, didaktické Lehrstücke boli však len jednou z fáz. Jeho divadlo nemalo byť ilustráciou marxistických teorém. Ako poznamenáva E.F.Lichte: „Brecht potreboval Marxizmus ako základ, na ktorom by mohol vytvoriť experimentálne situácie, na konštruovanie svojich modelov. Marxova spoločenská teória mu umožnila precíznu formuláciu otázok, ktoré malo preskúšať jeho divadlo.“⁸⁰ Stotožnenie so zapálenou agitáciou mu teda bolo cudzie, oveľa bližšie mal v konečnom dôsledku s osvietenským ideálom divadla, najmä v definovaní divadla ako miesta, kde sa náučnosť prepája so zábavou. Zábava a fantázia sú dvoma protiargumentami, ktoré diskvalifikujú Brechtových protivníkov z osočenia epického divadla ako divadla bezbrehej nudy a moralizovania. Morálny apel na diváka nemal v kontrapunkte k Schillerovým víziám prebehnúť cez synopsis totálnej identifikácie, ale práve prostredníctvom vedomého kritického odstupu. Boal Brechtov prístup hodnotí nasledovne: „Brecht za žiadnych okolností nebrojil voči emóciám, to čomu sa chcel vyhnúť boli emocionálne orgie. (...) Učenie bolo podľa neho emocionálnou skúsenosťou a nevidel žiaden dôvod na to, aby sa divák takýmto pocitom vyhýbal. Aj ignorancia je však emóciou a tej je nevyhnutné sa vyhnúť. Ako sa niekto nemôže dojať, keď Matka Guráž stráca vo vojne svojich synov, jedného za druhým? Samozrejme, diváka to musí dohnať k slzám. Treba sa však ubrániť pocitu, že ich stratila vinou osudu. Plačte radšej hnevom nad vojnou a jej ziskuchtivosťou, pretože to ona obrala Matku Guráž o deti.“⁸¹

Epické divadlo, ktoré bolo v Brechtovej divadelnej tvorbe tiež len obdobím (i keď pre moderené divadlo zrejme tým najzásadnejším), Brecht v závere svojho života relativizoval, aby dospel k divadlu dialektickému. Výsledok aktu prehodnotenia je však už len aktom symbolickým, dialektiku Brecht demonštroval vo viacerých svojich dielach. Brecht sa v polemike s F. Dürrenmattom, ktorý nastolil otázku o možnej zobraziteľnosti sveta v divadle po druhej svetovej vojne, postavil na pozitivistickú stranu – avšak s podmienkou, že pôjde o svet, ktorý bude možné zmeniť.⁸² Brechtovo tvrdenie nebolo prvoplánovou obhajobou jednej pravdy (i keď jeho päť princípov hľadania pravdy by k tomu mohli zvädzať). Brechtov divák má na výber, a to ho robí nadčasovým a aktuálnym i pre dnešného diváka, rovnako ako pre diskurz o politickom divadle.

Piscatorovsko-brechtovské mimoeurópske odozvy

Vyvolávaním duchov Piscatora a Brechta, vynárajú sa nám obrysy viacerých nasledovníkov. Pre politické divadlo je zásadné spomenúť minimálne dvoch – *Living Theatre* Becka a Malinovej a *Divadlo utláčaných* A. Boala. Tieto divadlá sa vyvíjali v úplne odlišných geopolitických prostrediach, než v akých konkretizovali v divadle svoje myšlienky Piscator a Brecht, i napriek tomu dokázali transformovať ich odkaz na vyjadrenie svojej prítomnosti.

Anarchisticko-pacifistický postoj, ktorý manifestoval Living theatre nielen svojou tvorbou, ale aj aktívnou účasťou na mierových demonštráciách, bol v mnohom ovplyvnený práve Piscatorom.⁸³ Imponovala im jeho koncepcia divadla ako prostriedku spoločenskej zmeny. Politikum v ich tvorbe sa však definuje z viacerých strán, čím sa prirodzene vyčleňujú od Piscatorových epigónov a nachádzajú si vlastnú cestu. Tvár Ameriky v 60. rokoch, teda do obdobia, do ktorého spadá najzásadnejšia časť tvorby Living theatre, bola značne odlišná od tej európskej. U Američanov sa okrem

⁸⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 447. ISBN 8088987474.

⁸¹ BOAL, Augusto. *Theatre of the oppressed*. London: Plutopress, 2000, s. 85. ISBN 9780745328386.

⁸² Porovn. BRECHT, Bertolt: *Myšlienky*. Praha : ěskoslovenský spisovatel, 1958, s. 9.

⁸³ Porovn. Vyznanie študentky Judith Maliny svojmu uēiteovi Piscatorovi. In: SCHERHAUFER, Peter: *Ětanka z dejín divadelnej réžie /3/*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999, s. 178.

zásadného vplyvu Kórejskej a Vietnamskej vojny, pridáva aj ďalší vonkajší faktor, ktorý do veľkej miery určil revolučnú tvár divadla: bujnajúci materializmus a nastolenie nových spoločenských hodnôt. Táto situácia však nevyústila v umeleckú skepsu, práve naopak, odštartovala novú umeleckú epochu. New York v tomto období vystriedal Paríž na poste umeleckej Mekky, stáva sa určujúcim pre nové umelecké trendy. Living theatre absorbuje tieto pnutia a vibrácie, s odhodnoteným šatom uvoľnenej morálky podrobuje kritike vzťahy založené na peniazoch, násilí a autoritatívnej moci. Nóvum v ich ponímaní politického divadla teda vychádza rovnako zo spoločenských, ako aj z umeleckých pohybov.

Za predkov svojho divadla považujú nielen Piscatora a Brechta, rovnako určujúcim sa pre nich stáva aj Antoine Artaud a jeho veľkolepá alchymia so všetkými metafyzicko-sakrálno-rituálnymi prívlastkami. Vedomie prepojené na podvedomie - v kombinácii týchto inšpirácií, udržiujúc pri tom krok so súčasnými, najmä výtvarnými prúdmi, propagujú ideu komunitného divadelného spoločenstva. Komunita *Living theatre* sa stavia do opozície voči individualizmu; nie je však komunitou uzatvorenou, práve naopak, divák Living theatre je vyzývaný a dostáva možnosť participovať na spoločenskom komentári.

V aktivizácii diváka zašiel Augusto Boal ešte ďalej ako Living theatre. Jeho umelecké a zároveň spoločenské gesto totiž nevychádza ako v prípade Living theatre z prebytku impulzov, naopak je vyživované práve ich nedostatkom. Brazílske divadlo v čase Boalových začiatkov, nemalo autentickú divadelnú tradíciu, naopak bolo preplnené divadelným balastom prebratým z iných kultúr. Boal, ktorý to vnímal ako zásadný problém, si vytýčil ako prvotný cieľ oprostie brazílskeho divadla od cudzích vzorov. Ako prvý začal uvádzať na javisku tvorbu domácich dramatikov.

Svedomitým teoretickým poznámkovým aparátom, ktorým dopĺňal svoju inscenačnú prax, štúdiom Aristotela, Hegla, Brechta, ale hlavne citlivým pozorovaním spoločnosti, dospieva však postupne k poznaniu, že moc, ktorú má režisér alebo dramatik nad divákom je odrazom reálneho sociálneho mocenského prerozdelenia utlačovateľov a utláčaných. „*Divák, ktorý sedí zaseknutý v stoličke je nabádaný myslieť spôsobom, aký mu je prezentovaný optikou dramatika. On mu prezentuje svoju pravdu. Nepýta sa, tvrdí. (...) Vieme, že vziať si slovo znamená prevziať moc. Kedykoľvek dostaneme slovo, stávame sa mocnejšími ako tí, čo ho nemajú. Dokonca aj v Brechtovi je to stále dramatik a nie občan, ktorý má slovo.*“⁸⁴

Naviesť diváka, aby zasiahol, intervenoval a cez fiktívnu realitu zmenil aj svet – táto iniciácia sa stala životným poslaním angažovaného divadelníka A. Boala. Tomuto cieľu podriadil všetky formy *Divadla utláčaných (Neviditeľné divadlo, Novinové divadlo, Divadlo Fórum...)*. Jeho *Žolík* sa mal stať tým čarovným prútkom, prostredníctvom ktorého ľudia uveria v svoju zabudnutú silu.

Living theatre a A. Boal sa pomaličky, i napriek svojmu ešte nedávnomu aktívnemu pôsobeniu, stávajú divadelnou históriou, anachronizmami. Living theatre ako pripomienka jednej veľkej stratenej generácie, obraz sympaticky revoltujúcich „hipisákov“, Boal redukovaný na učebnú u tvorivej dramatiky pre deti a mládež. Ich posun pre politické divadlo však bol na svoju dobu prevratný. Tým, že sa rozhodli zrušiť deliacu čiaru medzi javiskom a hľadiskom a vytvorili medzipriestor akejsi fiktívnej slobody, pokúšali diváka, aby nepodľahol svojej bezvýznamnosti v chode dejín. Ak môže zasiahnuť v divadle, prečo by nemohol aj v živote? Aj keby to bolo len v obyčajnej manželskej hádke? Living theatre a A. Boal svojím apelom na slobodnú vôľu diváka a povýšením jeho statusu z pasívneho recipienta na aktívneho spolutvorcu, obohatili slovník politického divadla o pojem *Sloboda*.⁸⁵

⁸⁴ BOAL, Augusto: *Theatre of the oppressed*. London: Plutopress, 2000, s. 20. ISBN 9780745328386.

⁸⁵ *Aj keď len v rámci poznámky pod čiarou, považujem za potrebné aspoň spomenúť fenomén gerilového divadla. Revolučne zafarbený termín gerila (špan. Guerrilla – malá vojna) je prevzatý zo spisov kubánskeho revolucionára Che Guevaru. Tvár gerilového divadla urèovalo a urèuje viaceré divadelných skupín, za všetky spomeòme aspoň*

1.2.4. Divadlo ako svedectvo

Diskurz o politickom divadle prináša so sebou ďalší, myslenie provokujúci žáner – dokumentárne divadlo. V čom sa ukrýva jeho príťažlivosť? (Enormná až do takej miery, že sa v niektorých krajinách stáva súčasťou divadelného mainstreamu.)

Veľkým propagátorom dokumentárneho divadla bol už spomínaný Piscator, ktorý používaním viacerých jeho prostriedkov (napojenie sa na žurnalizmus, využitie autentických filmových záberov...), videl v ňom možnosť najpresnejšej odozvy aktuálnych politických pohybov. Ako žáner dramatickej literatúry sa však rozvíjal počnúc päťdesiatymi, šesťdesiatymi rokmi. Emblematickými sa stali napríklad texty P. Weissa, R. Hochutha, R. Kippharda. Započatý prúd eskaloval závratnou rýchlosťou. Súčasné divadlo obohatil o viaceré novinky, zaviedol niekoľko zaujímavých pojmov (*techniku verbatim, oral history...*), foriem (*tribunal plays*) priniesol mená ako *Moisés Kaufman, dvojicu Senkel-Zaimoglu, Heather Raffo*, skupiny ako *Rimini Protokoll, Teatr.doc* a mnohé ďalšie. Možnosti dokumentárneho divadla oslovili aj viacero etablovaných divadelníkov, pre ktorých sa síce dokumentárne divadlo nestalo dogmatickou poetikou, no bolo jednou z možných, inšpiratívnych ciest. (Za všetkých spomeňme aspoň inscenáciu Jana Klatu *Transfer!*)

Na vyššie položenú otázku o príčine zvýšeného záujmu o dokumentárne divadlo existuje zrejme viacero dôvodov. Jednou zo zásadných je podľa Pavisu reakcia na vzrastajúci vplyv médií,⁸⁶ dokumentárne divadlo naň reaguje v snahe zabrániť účelovej manipulácii a zmätočnosti faktov. Stáva sa tak vztýčeným ukazovákum umelcov proti automatickému preberaniu neoverených poloprávď, ktoré sa interpretujú ako skutočnosť. To, čo podľa môjho názoru tvorcov primárne fascinuje na dokumentárnom divadle a čo súvisí aj s našou témou, je snaha o dosiahnutie čo najväčšej nožnej aritmeticky dokonalej divadelnej objektivity zachytávajúcej objektívnošť skúmaného výseku sveta. Po pojmocho morálka, národ, sloboda, premena, prináša tak dokumentárne divadlo tomu politickému pojem *Pravda*.

Spôsob, presnejšie tvorivá metóda, akým sa čo najviac priblížiť pravde a teda zobjektívniť súvislosti skúmaného problému, témy, vychádza v zázname polygónu subjektívnych hlasov. Teda od množenia subjektívneho dospievame k objektivite. Problém nastáva v momente, keď si priznáme, že umenie taktované cez prizmu jedného človeka, prípadne jedného tvorivého tímu, nikdy nebude plne objektívne. Postavenie dramaturgie v dokumentárnom divadle je teda veľmi diskutabilná záležitosť – už len radením nazbieraných materiálov (výpovedí, spomienok, historických faktov...) sa odkláňame od čistej dokumentácie smerom k fikcii. Manipulácia, voči ktorej sa snažíme bojovať sa stáva našou vlastnou zbraňou. Oproti dokumentárnemu filmu sa balansovanie na hranici fikcie a dokumentu zostruje aj faktom sebareprezentácie – kým v dokumentárnom filme zvyčajne dostávajú priestor samotní aktéri, ktorých sa skúmaný problém týka, v divadle majú väčšinou svojho zástupcu v podobe herca/herečky. Naopak, dokumentárny film je v otázke manipulatívnošti pred

Teatro Campesino Luisa Valdeza, San Francisco Mime troupe R.G.Davisa, Bread and Puppet theatre Petra Schumanna. Gerilové divadlo podobne ako divadlo agitačné využíva populárne, alebo divácky prístupnejšie divadelné žánre ako je commedia dell'arte, bábkové divadlo a tradičné ľudové prejavy domácich obyvateľov, s úmyslom traktovať závažne aktuálne témy. (vojna vo Vietname, útlak Chicano obyvateľstva, potlačené práva žien a menšín...) Za prejavy gerilového divadla sa dajú považovať aj viaceré aktivity hnutia Greenpeace a Amnesty International.

Gerilové umenie je celkovo veľmi zaujímavým a hlavne široko-spektrálne expandujúcim typom umenia.

Jeho najznámejšiu a zároveň najkontroverzejšiu podobu zosobňujú umelkyne vystupujúce pod názvom Guerilla girls. S maskami goril vystupujú ako anonymné zoskupenie s cieľom poukazovať na rodové nerovnosti v presadení sa ako umeleckého subjektu v dominantne mužmi ovládaného sveta výtvarného umenia. Pojem Gerilové umenie však už dnes do seba pojíma viaceré angažované akcie a intervencie (gerilové záhradníčenie, gerilové pletenie...) odohrávané sa alebo zasadené poväčšine do verejných priestorov.

86

Porovn. PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav. 2004, s. 126. ISBN 8088987245.

divadlom o krok vpred svojou vymoženosťou technicky dokonalejšieho filmového strihu. V úvahách na tému dokumentárneho divadla by sme mohli pokračovať ešte dlho. (Zaujímavou v jeho kontexte je aj otázka etiky a teda morálky tvorcu, ktorá využíva často-krát intímne spovede na svoje umelecké zámery. Kde je deliaca čiara medzi zmysluplným použitím a nezmyselným zneužitím?)⁸⁷

Myslím, že prínos dokumentárneho divadla pre to politické je nepochybniteľný, nemôžeme však podľahnúť jeho šarmu natoľko, aby sme zabudli na jeho riziká. Hodnota dokumentárneho divadla by mala byť v nastolení Pravdy, ktorá sa ale programovo sama spochybňuje. A ak má za cieľ provokovať a vyvolať zmysluplnú diskusiu, je aj manipulácia faktov ospravedlniteľná.

1. 3. Poznámky k nadobudnutým zisteniam

Skôr ako sa pokúsime o definíciu politického divadla v konšteláciách súčasného divadla, zrekapitulujme si zistenia, ktorým nás obdaril historizujúci exkurz. Pre divadlo, ktoré od čias Lessinga premýšľa o svojom zmysle v reakčnom napojení na aktuálne spoločensko-politické vibrácie sú symptomatické viaceré znaky:

1. 3. 1. Snaha o premenu spoločnosti.

Revolučné pokusy prostredníctvom divadla nielen spoločnosť komentovať, ale ju aj meniť, tzn. zároveň skryte alebo explicitne postulovať aj istú víziu budúcnosti je spoločná takmer všetkým spomenutým koncepciám. Pre divadlo ako mravnú inštitúciu vízia lepšej budúcnosti rezonuje vo viere, ktorá je vkladaná do pôsobivosti a pôsobnosti divadla mocensky dokonca silnejšieho ako štát a cirkev. V divadle agitačnom budúcnosť s prítomnosťou takmer splyva, lepší svet totiž už nastal, jeho upevňovaním a neustálym potvrdzovaním ho môžeme len neustále vylepšovať. Viera, ktorá sa formuluje aj skrz umenie a divadlo teda spočíva v popieraní akýchkoľvek pochybností. Epické divadlo je premenou, prípadne nemožnosťou premeny spoločnosti zaujaté permanentne. V snahe dosiahnuť, aby sa divadlo stalo rovnocenným partnerom v spoločenskej diskusii využíva jednak sublimáciu umenia do úlohy politického nástroja (Piscator), testovanie vonkajších faktorov determinujúcich konanie, ale aj emočnú rovinu jedinca (Brecht) a zaujatie pre vytvorenie vedomého odstupu od prezentovanej mimezis. Living theatre, Boal, gerilové divadlá sú vo formuláciách problematických miest spoločnosti priamočiarejšie, ich budúcnosť traktovaná cez divadlo je teda úzko napojená na ich odstránenie. Jedine tak by sa dosiahlo utopické potretie rozdielov medzi utlačovateľmi a utláčanými. Dokumentárne divadlo je v premene spoločnosti navonok najintrovertnejšie, najnenápadnejšie. Vo fingovanom výraze objektívneho obrazu pozastaveného sveta, sa môže ukrývať jednoznačnejšie formulovaná a zároveň zanietenejšie traktovaná predpoveď lepších zajtrajškov. Samozrejme, len pre tých teatro-senzitívnejších.

1. 3. 2. Snaha vyhnúť sa elitárstvu a zapôsobiť na masy

Ľud, vznešenejšie polis a prebudenie jeho záujmu o veci verejné, je tá tajomná ingrediencia, ktorú k svojmu (pre)žitiu potrebuje politické divadlo. Samozrejme, tento všeludový a všeobsiahly zámer nevyvieral vždy z ušľachtilej a morálnej podstaty, inak potrebovali osloviť masy osvietenci, organizátori agitačného divadla a umelci gerilového divadla. Je ale dôležité neopomenúť fakt, že moc politického divadla, ktoré chce byť verejným a dostupným pre každého, priamoúmerne vzrastá s počtom ľudí,

⁸⁷ Zaujímavou túto otázku rozpracováva sta *Proè jsou pro dokumentární tvorbu zásadní etické otázky?* IN: NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha : AMU, 2010, s. 60-83. ISBN 9788073311810.

ktorí na ňom participujú z diváckej pozície, či už pasívnym alebo aktívnym spôsobom začlenenia sa v pozíciách spolutvorcu.

Preto aj keď boli ciele zasiahnuť masy (a to vrátane tej najmenej vzdelanej) rozdielne, nachádzame spoločné prieniky v prostriedkoch, akým sa dosiahlo ich začlenenie do divadelnej polis. Jedným z nich je využitie populárnych žánrov, či už šlo o *commediu dell'arte*, cirkus, bábkové divadlo alebo kabaret. Jazyk politického divadla teda bol často zámerne zjednodušovaný (zjednodušenie nevnímam za každých okolností s negatívnymi konotáciami) s dôrazom na premrštenie dôverne známych typov.

Zásadným sa v tomto ohľade javí aj využitie humoru, či už v jednoduchšej vizualizovanej podobe gagov, alebo sofistikovanejšej verbálnej verzii politickej satiry. Ako jednotiaci princíp politického divadla sa možno v prvom pláne paradoxne javí aj využite hry a hravosti. Tvorcovia divadla s politicko-angažovaným presahom si uvedomovali, že ak chcú komunikovať o vážnom, je prebudenie hravosti v človeku nenápadným katalyzátorom vedomia spoločenského. To platí rovnako pre *agitačné divadlo*, ktoré premenilo divadlo na slávnosť, oslavu jednej spoločnej masovej myšlienky, ako aj pre *Divadlo utláčaných*, ktoré práve hravou, nenápadnou formou anticipovalo divadlo ako zbraň použitú na oslobodenie.

1. 3. 3. Snaha o zobjektívnenie reality

Objektívny prenos výseku sveta na divadle je otázkou filozoficko-estetickou od čias Aristotela, otázkou súvisiacou s chápaním pojmu *mimézis*. Divadlo, ktoré malo ambíciu kompromitovať výsostný status umenia, a teda opustiť pokojné brehy autonómneho umenia do rozbúrených vln umenia politicky angažovaného, sa častokrát snažilo objektívne formulovať realitu, ktorej hrôza a neprípustnosť by dokázali zdvihnúť vlnu diváckej nevôle, protestu alebo minimálne aspoň kritického vedomia. Prostriedky, ktoré sa za týmto účelom používali boli rôzne – filmové zábery, autentické výpovede a nahrávky, tabuľky, novinové správy... To, do akej miery je táto cesta účelová viacej ako účinná je veľmi individuálne, je to však cesta legitímna, ktorá sa ukázala miestami schodná, miestami problematická.

Rekapituláciou symptomatických znakov dochádzame aj k istým nebezpečenstvám ohrozujúcim politické divadlo. Sú to problémy poväčšine ideovo-dramaturgického charakteru, ktoré môžu vo výsledku pôsobiť retardačne a dielo diskvalifikovať z pozícií umeleckej hodnoty. K týmto stigmám zaraďujem:

- tézovitosť
- tendenčnosť
- schematickosť
- účelovú propaganda, ideologizácia
- plagátovosť
- úmyselné zjednodušenie a manipulácia
- neprimeraný pátos a heroizáciu
- nuda

2. Demokratický pokus o definíciu politického divadla

Počas celého doterajšieho procesu práce svojvoľne, a do istej miery aj značne nezodpovedne, používam pojem politické divadlo. Jeho neukotvenosť a značná efemérnosť by si po správnosti vyžadovala ohraničenie pochybujúcimi úvodzovkami. Hlavným cieľom prvej časti práce bolo poukázať a ozrejmiť si viacero typov

politického divadla, s ktorými je možné sa v rámci tohto žánru konfrontovať. Epické divadlo, dokumentárne divadlo, gerilové divadlo – všetky sa v rôznom rozpätí dajú označiť nálepkou politické divadlo. Nemôžeme však zabúdať na to, že sme doteraz len ohmatávali minulosť, pomenúvali tradíciu, ku ktorej je možné postaviť sa, z pozície súčasného divadla, obdivne, (nie pietne!), konfrontačne, ba až kriticky. Čo teda robí divadlo politickým a čo ho odlišuje od toho apolitického? Kedy môžeme tento pojem bez rozpakov použiť?

V politickom divadle sa stretávajú dve, na prvý pohľad odporujúce si skutočnosti, politika a divadlo. Divák je zneistený. V divadle sa predsa má robiť divadlo, nie politika. Domnievam sa, že ak má stále ísť o spojenie svetov politiky a divadla v jednom umeleckom časopriestore, musí byť splnená základná podmienka, že jedno nesmie znegovať druhé. V prípade potlačenia divadla politikou, by sme teda prirodzene nemohli hovoriť už o politickom divadle, ale o využití priestoru divadla na výkon politiky. Toto tvrdenie je však veľmi ľahko napadnuteľné, hlavne v súčasnom divadle. Sublimáciu umeleckého so zámerom zdôrazniť iné rozmery často nachádzame napríklad v performanciách, v ktorých sa hranica medzi umením a životom programovo potiera.

Ďalšou z ciest, ako sa dopracovať k definícii politického divadla je možnosť pojem rozložiť, na divadlo a politiku, vysvetliť osve a syntézou dospieť k želanému konsenzu. Čo však dnes rozumieme pod pojmom politika a pod pojmom divadlo? Vo viacerých definíciách som sa stretla s vyložením politiky ako *umenia spravovať veci verejné*.

Na tak malom priestore vidíme hneď dva styčné body s divadlom – umenie a verejnosť. To, že je divadlo umením sa zrejme ozrejmovávať nemusí a to, že je divadlo inštitúciou verejnou a slúžiacou verejnosti, (respektíve bez nej spochybňuje svoju existenciu), tiež nevyžaduje sofistickované presvedčacie manévry. Politika a divadlo majú spoločného viac, ako sa na prvý pohľad zdá, čoho dôkazom je aj prenesený význam politického divadla označujúceho lživosť konania postáv na parlamentnom javisku.

Vybrala som účelovo len jednu čiastkovú definíciu so zámerom poukázať na prelínanie divadla a politiky v niektorých bodoch, politika rovnako ako aj divadlo má však rozsiahle spektrum možných vnímaní a pohľadov, v ktorých sa zase naopak diametrálne rozchádzajú. Rozdielom azda najzásadnejším je fakt, že politika primárne spravuje, riadi, rozhoduje a teda disponuje mocou – moc je teda tým najzásadnejším elementom politiky. Divadlo sa snaží hlavne veci ukazovať a prostredníctvom formy, ktorá v skutočnosti vlastne nie je pravdivá, (samozrejme však z istej pravdy vychádza), pokúša sa nadviazať dialóg s divákom, cieľom divadla je teda primárne komunikácia.

V politike je komunikácia s tými na druhej strane bariéry, teda s občanmi, druhoradá, ide v prvom rade o akt vládnutia, spravovania, rozhodovania, v divadle je naopak druhoradé upevňovanie mocenskej pozície – nad divákmi, prípadne v konfrontácii s inými médiami. Rozdelenie politického divadla na dva pojmy zrejme opäť zavádza iba ku špekuláciám, je ale podnetné v skúmaní trecích plôch medzi politikou a divadlom.

Politické divadlo medzi odvahou a pochybnosťami

Vymedzeniu rôznych typov politického divadla v prvej časti práce predchádzali moje úvahy o tom, ako si skúmané pole historicky, ale najmä ideovo ohraničiť.

Dôležitým predsavzatím bolo nepodľahnúť pokušeniu považovať každé divadlo za politické. Vyslovila som myšlienku, že skúmať politické divadlo si už zo svojej podstaty vyžaduje istú radikálnosť, nie zjednodušenie, ale odvalu zbaviť sa skutočnosťami zavádzajúcich.

Politické divadlo sa veľakrát synonymicky označuje aj prívlastkom angažované. Angažované umenie je však pre umelcov krajín bývalého východného bloku pojmom

horkastej pachuti. Hodnota angažovanosti umeleckého diela však privádza k myšlienkam T.W.Adorna, dovoľm si preto k nemu na chvíľu odbočiť. Je to zachádzka síce krátka, ale nevyhnutná.

Adorno sa v rámci svojej *Estetickej teórie* zaoberal dialektikou autonómneho a angažovaného umenia. Hlbokou analýzou dospel k presvedčeniu, že žiadne čisto autonómne, rovnako ako čisto angažované umenie neexistuje. T.W.Adorno: „Každá z obou alternatív neguje s druhou také sama sebe: angažované umění proto, že jako umění musí nutně žít v distanci od reality, a přesto škrtá právě tento rozdíl. L'art pour l'artistická alternativa proto, že svou absolutizací popírá také onen nezahladitelný vztah k realitě, který je v osamostatnění umění vůči reálnemu obsažen jako polemické apriori.

Sartrovské berany a valéryovské ovce nelze od sebe oddělit. I tehdy, je li angažovanost myšlena politicky zůstává jako taková politicky mnohoznačná, pokud se nezredukuje na propagandu, jejíž ohebnost se jakékoli angažovanosti subjektu vysmívá.

A naopak: " I v nejsublimovanějším uměleckém díle se skrývá nějaké: Má to být jinak!"⁸⁸

To, v čom sú jeho myšlienky pre našu potrebu najpodnetnejšie, je vyslovenie názoru, že autonómne umenie sa vo výsledku častokrát môže ukázať ako väčšmi angažované než to prvoplánovo a explicitne formulované. Ako príklad Adorno uvádza: „ *Kafkova próza, Beckettovy hry nebo vpravdě hrůzný román Bezejmenný vyvolávají účín, vůči němuž oficiálně angažované básně vypadají jako dětská hra.*“⁸⁹

Uvedomujem si, že Adornova Estetická teória je komplikovaná natoľko, že vytrhnúť takýmto násilným spôsobom a takmer bez kontextu dva citáty už nie je len odvážne, ale aj opovážlivé. Bolo to však mojím zámerom, k proklamovanej **odvahe** skúmanej plochy politického divadla, pridružujem výstrahu nevyhnutých a permanentných **pochybností**.

Už v úvode práce som vyslovila myšlienku, že systém liberálnej demokracie nielenže nezabil nepriateľa, ktorého by divadlo mohlo diskreditovať, práve naopak - zmnožil jeho podobu do množstva malých fantómov, ktorých je nutné v prvom rade identifikovať. Pluralitná spoločnosť, ktorej vlastnosťou je aj rešpektovanie rôznorodej povahy názorov, rozpína aj možnosti politického divadla. Ako sme si ukázali už v historizujúcom exkurze, divadlo, ktoré vykazovalo isté politické tendencie sa formulovalo v širokom spektre typov. V záveroch, ktoré som sa pokúsila vyvodiť z nadobudnutých poznatkov, som formulovala tri symptomatické znaky, ktoré v rôznej miere prestupovali všetkými typmi. Dva z nich, konkrétna snahu o premenu spoločnosti a snahu vyhnúť sa elitárstvu a zapôsobiť na masy by som rada konfrontovala aj s divadlom súčasným. Myslím, že dnes už divadlo rezignovalo na to, že je tým účinným nástrojom spoločenského prevratu. Vízia budúcnosti, ktorá je symptomatická pre akt premeny, je v dnešnom divadle obsiahnutá len latentne. Domnievam sa preto, že výzvou politického divadla dnes je problematizovanie, umelecky formulovaná kritika **čiasťkových problémov nášho spoločensko-politického života**. Tém sa núka viacero: spochybnenie sociálnych konštruktov (rod, rasa...), prebádanie extrémistických nacionalických prejavov, zneistenie národnej mytológie atď.

Ambícia presiahnuť elitársky, výlučný priestor a zapôsobiť na masy, je v kontexte súčasného divadla viac ako absurdná. Divadelná polis je roztrieštená, a bohužiaľ jednotná snáď len v túžbe odstrániť z divadla akýkoľvek zaťažkávajúci a kritický tón. Politické divadlo sa teda z priestoru masového, stáva umením výlučným a elitárskym. Má takto vôbec politické divadlo zmysel, ak sa stáva len rituálom presvedčania presvedčených?

⁸⁸ ADORNO, T.W.: *Angažovanost*. IN: *Divadlo*, è.8/1969., s.4.

⁸⁹ *Ibid.* s. 11.

V nadväznosti na postdramatický diskurz môžeme dnes určiť viacero významných predstaviteľov tohto žánru, ktorých obsahový, ale hlavne formálny rozptyl je značne diverzifikovaný. Ako dať pod jednu strechu *Divadlo svedomia* E. Jelinek, happeningové divadelné udalosti Ch.Schliegensieta, tanečné politické manifesty J.Kresnika, projekty Rimini Protokoll, inscenácie Ch.Marthalera? Menovali sme tvorcov, ktorých umelecké ego sa prestupuje s tým politickým, občianska neposlušnosť je hlavnou ingredienciou ich umenia. Čo však s takými, ktorých angažovanosť nie je deklarovaná v prvom pláne? Čo s politickým presahom Koltésovho diela, od ktorého sa ako dramatik programovo dištancoval? Priznám sa, že nebyť upozornenia môjho školiteľa, ani by som si nevšimla, že tvorcovia, ktorých som menovala, ako výrazných predstaviteľov politického divadla dnes, pochádzajú výlučne z nemecky hovoriaceho priestoru. Je to tým, že sa Lessing a Schiller etablovali v nemeckom divadle natoľko, že sa politický diskurz v divadle vníma ako niečo prirodzené?

Uvedomujem si, že som nedospela k jednotnacej definícii politického divadla, myslím však, že vyslovením jednej paradigmy nárokujej si na absolútnosť, zhréšila by som vo viacerých parazitických nástrahách, ktoré politické divadlo, mám na mysli to hodnotné, prznia.

Odvaha rozochvená pochybnosťami by nás teda mala sprevádzať vždy, keď sa o nejakom umeleckom diele rozhodneme povedať, že je politické. Z môjho skromného, teoreticko-historického výskumu vyplýva pre mňa zásadné zistenie a to fakt, že v moderných počiatkoch formulovania istej spoločensko-politickej otázky divadla, dostáva najzásadnejší priestor práve pojem dramaturgia. Dramaturgia ako priestor pre uvažovanie o umení, ktoré komunikuje s konkrétnou spoločnosťou a snaží sa ju definovať a problematizovať. Z toho hľadiska sa pre moje označenie politické divadlo stáva zásadným práve dramaturgia ako zodpovednosť, a to zodpovednosť – voči svetu, spoločnosti a divákovi.

POUŽITÁ LITERATÚRA

- ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*. Praha : AMU. 2011, s. 193. ISBN 9788073312190.
- ADORNO, T.W.: *Angažovanost*. IN: *Divadlo, è.8/1969*.
- BAUMAN, Zygmunt: *Globalizace*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 157. ISBN 8020408177.
- BECK, Ulrich: *Riziková společnost*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2011, s. 431. ISBN 8086429326.
- BOAL, Augusto: *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press, 2000, s. 183. ISBN 9780745328386.
- BRECHT, Bertolt: *Myšlenky*. Praha : Československý spisovatel, 1958, s.165.
- COHEN-CRUZ, Jan: *Radical street performance*. New York : Routledge, 1998, s.302. ISBN 0415152313.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 520. ISBN 8088987474.
- GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin/ Rozpolcená kultura ve Sovětském svazu/, Komunistické postskriptum*. Praha : VVP AVU, 2010, s.190. ISBN 9788087108178.
- CHMEL, Rudolf: *Slovenský komplex*. Bratislava : Kalligram, 2010, s. 149. ISBN
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 365. ISBN 9788088987819.
- LESSING, G.E.: *Laokóon. Hamburská dramaturgia. Listy o najnovšej literatúre*. Bratislava : Tatran, 1980, s. 411.
- MARTÍNEK, Karel: *Kronika sovětského divadla /1917-1945/*. Praha : Divadelní ústav. 1967, s. 471.
- NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha : AMU, 2010, s.296. ISBN 9788073311810.
- PAVELKOVÁ, H., ŽANTOVSKÁ, E.: *Rozhovory s teroristy*. Brno : Větrné mlýny, 2010, s. 418. ISBN
- PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav. 2004, s. 542. ISBN 8088987245.
- PISCATOR, Erwin: *Politické divadlo*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. 1962, s. 252. ISBN 6108362.

- SCHERHAUFER, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie /3/*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999, s. 364. ISBN 8088987024.
- SCHERHAUFER, Peter : *Takzvané pouliční divadlo (studie-fragment)*. Brno : JAMU, 2002, s. 172. ISBN 8085429721.
- SCHILLER, Friedrich: *Estetické úvahy o umení*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 290.
- SCHILLER, Friedrich: *O mravním poslaní divadla*. Praha : ČDLJ, 1955, s. 51.
- SEMIL, M., WYSINSKA, E. : *Slovník světového divadla /1945-1900/*. Praha : Divadelní ústav, 1900, s. 510. ISBN 8070080663.
- SNYDER, Timothy : *Intelektuál ve 20. století*. Praha : Prostor, 2013, s. 394. ISBN 9788072602896.

LATERNA MAGIKA POD DOHLÁDOM

Mgr.art. Jaroslav DAUBRAVA

Školiteľ: prof. Mgr.art. Ján ZAVARSKÝ

„Dohľad je kľúčovou dimenziou sveta.“⁹⁰

Téma dohľadu je v súčasnosti aktuálna, ale nie je žiadnou novinkou. S rastúcou vitalitou nových technológií sa rozrastá dohľad do všetkých sfér ľudskej existencie. Už Gilles Deleuze nazval našu spoločnosť „spoločnosťou kontroly“. Zygmunt Bauman a David Lyon nanovo formulujú tému dohľadu ako „tekutý dohľad“. Vychádzajú z premisy, že kľúčovým nástrojom modernej doby je Panoptikon – väzenská kruhová stavba, ktorá vďaka svojmu kruhovému usporiadaniu blokov umožňovala dozorcovi vidieť na všetkých väzňov z jedného bodu. V súčasnosti dozorcovi nahradili kamery, skenery, fotobunky a preto súčasný systém dozerať nazývajú tekutý dohľad. Zároveň si kladú otázku „Očakáva nás bezútešná budúcnosť neustáleho monitorovania, alebo ešte existujú priestory slobody a nádeje?“⁹¹

Inscenácia *Nočná skúška* nám len potvrdzuje, že pravdepodobne neexistujú, lebo systém dohľadu vstúpil aj do divadla. Tak ako to platí pre hercov a režisérov, tak isto to platí aj pre divákov.

Je to práve televízny systém, ktorý na nás v inscenáciách dohliada.

Kamera č.1: umiestnená v ľavom portáli zaberá prevažne prvú radu, režijný pult, ale pokrýva aj akcie na javisku aj pravé dvere z chodby do hľadiska.

Kamera č.2: je umiestnená v zákulisí, pokrýva akcie v šatniach a na chodbách v zákulisí.

Kamera č.3: je umiestnená pod javiskom pred prvou radou, pokrýva akcie okolo režijného pultu.

Kamera č.4: je umiestnená v pravom portáli za stanoviskom šepkárok, pokrýva výhradne režijný pult a prvý rad.

Aj keď je režisér ten, ktorý zvolá Nočnú skúšku, aby z hercov dostal kvalitný výkon, je to práve on kto je najviac sledovaný. Či už je to metafora na skutočného režiséra inscenácie Evalda Schorma, ktorého pracovné kroky boli pod dohľadom. Divákovi sú v tejto inscenácii ponúkané viaceré uhly pohľadu, ktorými môže na svoj cieľ dozerať (režisérsky pult zaberá kamera č.1, kamera č.3, kamera č.4).

Tému dohľadu potvrdzuje aj fakt, ktorý nám potvrdila Helena Albertová, pracovníčka Divadelného ústavu Praha, odborníčka na Josefa Svobodu, ktorá sa zúčastnila inscenácie *Nočná skúška* ako divák dvakrát, že aj herci museli byť stále v strehu, lebo nevedeli kedy ich kamera sníma, ktorá kamera ich sníma a nevedeli,

⁹⁰ Bauman Zygmunt & Lyon David: *Tekutý dohled*, Broken Books Brno 2013, str.13

⁹¹ Bauman Zygmunt & Lyon David: *Tekutý dohled*, Broken Books Brno 2013, zadná strana obalu publikácie

kedy sa ich tváre premietajú na projekčnej ploche umiestnenej centrálne vzadu na javisku.

Fakt, že aj na dohľad bolo dohliadané potvrdzuje aj režijná poznámka na strane 3 v druhej verzii textu *Nočná skúška* napísaná jej autorom Antonínom Mášom (kamera č.3 zaberá detail kamery č.1).

V inscenácii *Nočná skúška* sa dohľad zamerával aj na divákov. Pred začatím inscenácie kamery zaznamenávali príchod divákov do divadla kládli im otázky typu: Chodíte často do divadla? Viete čo Vás dnes v Laterne čaká? Akému typu inscenácie dávate prednosť?

Príchod divákov zaznamenávajú aj kamery na chodbách, v šatni, v bufete aj pri vchode do hľadiska. Prichádzajúci, nič netušiaci diváci spovedaní reportérmi netušili, že ich rozhovor sa premieta na projekčnom plátne na javisku pred už usadenými divákmi. Situácia na chodbách, v bufete aj pred divadlom bola zaznamenávaná aj počas prestávky. Výber zo všetkých zaznamenaných záberov mohli diváci sledovať v divadelnom klube po skončení predstavenia na farebnej obrazovke spolu s priamym prenosom z besedy s autorom inscenácie, režisérom, hercami aj kritikmi.⁹²

Diváci to nemali ľahké ani počas predstavenia. Jedna kamera mala snímať aj divákov v tme počas predstavenia pomocou použitia infračervených lúčov. V kamere bola osadená obrazová elektrónka, ktorá umožňovala snímanie pomocou infračerveného žiarenia. Priestor hľadiska bol osvetlený „čiernym svetlom“, ktoré sa dosiahlo nasadeným čiernych filtrov na svetelné zdroje, ktoré prepúšťali iba neviditeľné infračervené žiarenie.

Zmocniť sa čiernych filtrov bolo veľmi náročné, ale produkcia divadla takéto filtre používa pri nočných cvičeniach tankový oddiel na Vyškově. Ten ich divadlu zapožičal.⁹³

Po tejto krátkej úvahe môžeme posúdiť, že televízia nebola len novým médiom, ktorá mala Laternu magiku opäť zaradiť do sféry divadla, ale aj nástrojom absolútnej kontroly.

Nový nástroj, nová estetika

„Úlohou robotníkov divadla je ...vyjadriť nadčasovú tému nástrojom svojej vlastnej doby.“⁹⁴

Prvá, desaťročná fáza Laterny magiky skončila odchodom bratov Radokovcov do exilu. Toto desaťročné obdobie charakterizovala neúnavná práca na zdokonaľovaní kombinácie nových nástrojov a divadla.

Prvoradá otázka tvorcov bola, ako využiť filmový obraz mimo klasický rámec filmového predstavenia v nových vizuálnych, audiovizuálnych a scénických formách. Výsledkom ich tvorivého úsilia bola reprezentácia Československa na medzinárodnej výstave EXPO v Bruseli, vytvorená novým nástrojom, systémom polyekranu (premietanie pevných a pohyblivých obrazov na pevných a pohyblivých plochách). Úspech na medzinárodnej úrovni odštartoval sériu ďalších multivizuálnych programov ako EXPO 67 v Montreale (diapoli ekran – 7x4 veľká projekčná plocha zložená zo 112 projekčných štvorcov, 50x50 cm veľkých vytvorených pre zadnú projekciu) a systém nazvaný Polyvízia (premietanie na kocky, hranoly a rotujúce telesá, pohybujúce sa horizontálne aj vertikálne).

Vrcholom scénografických prác Josefa Svobodu v odbore multivizuálnych projektov bola *Noricama*, pripravovaná pre mesto Norinberg pri príležitosti 500-tého výročia narodenia rodáka maliara a grafika Albrechta Dürera (polyekran kde desať

⁹² BRŮNA, Otakar. Skúška princípu. In *Scéna*, časopis SČDU, Praha.

⁹³ MALÝ, Svatopluk. Vznik, rozvoj a ústup multivizuálnych programov, str. 90.

⁹⁴ UNRUH, Delbert. Postmodernistická scénografia a kvantová mechanika,

projektorov s prednou aj zadnou projekciou premietalo na desať projekčných plôch, ktoré sa vysúvali a zasúvali).

Druhú fázu Latery magiky charakterizuje vstup filmového režiséra Evalda Schorma nielen na podnet Josefa Svobodu, ale aj ako dôsledok zákazu jeho filmárskej činnosti.

K vrcholným prácam tohto obdobia patrila inscenácia *Kúzelný cirkus* v réžii Evalda Schorma premierovaná v roku 1977, ktorá využívala princípy vytvorené v prvom období (premietanie filmového obrazu pomocou projektorov na panoramatickú plachtu).

Začiatkom 80-tych rokov sa tvorcov Latery magiky zmocnila neistota z jej ďalšieho smerovania. Že sa táto neistota netýkala len tvorcov Latery magiky potvrdzuje aj Delbert Unruh keď tvrdí: „Neistota je zásadným rysom postmodernej doby, nevieme kam máme ísť, ani čo robiť, ale vieme, že sa nechceme vracieť.“⁹⁵

Preto sa rozhodli opustiť časom už overený princíp spájajúci filmový obraz a divadlo a siahli po nástroji masovo rozšírenom – televízii, ktorá sa stala hlavným inscenačným a vizuálnym princípom inscenácie *Nočná skúška*.

Okrem už spomínaných „živých obrazov“ spôsobených možnosťou okamžitej reprodukcie snímaného obrazu vznikla inscenácia s diametrálne odlišnou estetikou ako prinášala Laterna magika do tej doby.

Ak odbočíme na skok do sféry umenia zaoberajúceho sa elektronickým obrazom, môžeme prirovnať prvú fázu Latery magiky k tvorbe známeho umelca spracovávajúceho túto problematiku Stan Van Der Beekovi, „⁹⁶ktorý v roku 1965 vydal manifest na obranu viacnásobného projekčného prostredia v reálnom čase ako toku obrazov, v ktorých sa ich premietanie stáva predstavením“.

V publikácii nazvanej *V toku pohyblivých obrazov* jej autorka Katarína Rusnáková na str. 93 približuje dielo Stan Van Der Beeka, experimentátora s viacnásobným premietacím plátnom, ktorý svoje myšlienky zhmotnil v založenom Movie Drome v Stony Pointe v štáte New York. Bola to miestnosť zaklenutá kupolou, postavená podľa geodetických predstáv Buckminstera Fullera, kde rozmanité premietanie a ich nelineárna štruktúra prelomili lineárnosť tradičnej narácie.⁹⁷

Inscenáciu *Nočná skúška* by sme mohli podľa vizuálnej stránky prirovnať k dielu Steiny a Woodyho Vasulkovcov⁹⁸, konkrétne k dielu *Machine Vision* (strojové videnie). Toto dielo tvorilo zariadenie, na ktorom bola umiestnená rotujúca guľa. Po bokoch postavené kamery snímali priestor odrážajúci sa na zrkadlovej guľi a následne sa tieto obrazy premietali na dvanástich monitoroch umiestnených v troch radách.

Projekt *Machine Vision* vytvorili Steina a Woody Vasulkovci v rozmedzí rokov 1973-75. Projekt tvorili dve video inštalácie. Zaoberali sa v ňom vytváraním vlastných nástrojov, prostredníctvom ktorých mohli skúmať priestor a výsledky tohto pozorovania prezentovať prostredníctvom elektronických obrazov na monitoroch. Prvá už zo spomínaných video inštalácií sa nazývala *Machine Vision* (strojové videnie) a *All Vision* (vše videnie). Obe tieto video inštalácie spočívali v čo najväčšom obsiahnutí priestoru pomocou strojového videnia.

Tu môžeme pozorovať podstatný rozdiel v estetike mediálnych diel Stan Van Der

⁹⁵ UNRUH, Delbert. Postmodernistická scénografia a kvantová mechanika. V rozšírenej verzii prednášky K novému vývoju scénografie, prednesenej na konferencii o nových jazykoch javiska na University of Cansas v Lawrence z 27. 29. októbra 1988 nazvanej Postmodernistická scénografia a kvantová mechanika, Delbert Unruh na základe kvantovej mechaniky definuje postmodernistickú estetiku scénografii, ktorá vychádza z neistoty ako výsledku vývoja v umení, kedy so zánikom modernizmu zanikla idea alebo významný smer, ktorým sa umenie uberalo. Ďalej spresňuje tento pocit neistoty ako zdroj tvorivej sily, energie a nie slabosti.

⁹⁶ RUSNÁKOVÁ, Katarína: *V toku pohyblivých obrazov*, s. 22.

⁹⁷ RUSNÁKOVÁ, Katarína. Ref. 7.

⁹⁸ Steina a Woody Vasulkovci - mediálni umelci a zakladatelia video artu.

Beeka a Vasulkovcov. Vo Van Der Beekovom diele bol divák konfrontovaný výsledkami práce projektorov a kamier v podobe simultánne vedľa seba kladených premietaných obrazov. Naopak, v diele Vasulkovcov je odhalený nielen výsledok ich tvorivej práce, ale aj zariadenie alebo nástroj pomocou ktorého tento výsledok vytvorili.

Na podobných princípoch vytváranú estetiku sme mohli sledovať aj vývoj vizuality Laterny magiky. Z prvej fázy spomeniem napríklad výstavu EXPO 67 Montreal, kde je divákovi zložitú zariadenie, ktoré vytvorilo „obrazovú show“ dômyselne ukryté.

V inscenácii *Nočná skúška* už nevidíme iba reprodukované obrazy na projekčnom plátne a monitoroch, nástroj, pomocou ktorého sa tieto obrazy vytvárajú je odhalený a vytvára novú estetiku svojou prítomnosťou. Ak chápeme tieto nástroje ako kinetické objekty ovládané človekom potvrdzujú nám názor vyslovený Hansom Theisom Lehmannom „technológia médií sa teatralizuje“. ⁹⁹

Ak chápeme teatralizáciu médií ako jeden z prvkov postmodernej estetiky v divadle a filmový obraz ako prvok moderny, môžeme inscenáciu *Nočná skúška* z tohto pohľadu zaradiť do postmoderného divadla.

Je to estetika techniky? Je to estetika nových nástrojov? Z veľkoleposti laternomagikovských zázrakov neostalo, ale televízny prenos a ním vytvorená inscenácia *Nočná skúška* aspoň na chvíľu zmenili Laternu magiku z atraktívnej show pre turistov na činoherné divadlo.

Od filmu k televízií

„Čím viac sme na novom programe pracovali, tým nám bolo jasnejšie, že nemôžeme použiť film, pretože to je „konzerva“, ktorá zostane skôr než sa doskúša inscenácia.“¹⁰⁰

Senzibilita človeka z obdobia konca 19. storočia bola ovplyvňovaná feériou vznikajúcou pri Mèliesových filmových trikoch s prvkami divadelnosti. Na základe rozpoňovaných statických obrázkov idúcich dopredu alebo dozadu (vo filme *Dianine kúpele v Miláne* sa plavci vynárali z bazénov nohami napred a suchí dopadali na štartovacie mostíky)¹⁰¹ sa pred eventuálnym divákom postupne vytváral film, vťahoval ho do sféry ilúzie, mágie a nereálnych pohľadov vychádzajúcich z reálnych fotografických záberov.

Takto vznikajúci film sa z jeho rozvíjajúcimi sa obsahovými a vizuálnymi možnosťami ako nové reprodukčné médium dostal z prostredia ulíc, súkromných salónov a atrakcií do prostredia umenia a divadla. V divadle sa prvé filmové zábery nevyrábali konkrétne pre tú či onú inscenáciu, ale používali sa prevzaté snímky z už hotových filmov. Keď prestal iba v zdynamizovanej podobe ilustrovať dej, ale priamo podporil dramatickú akciu, jeho účasť ako nového média prinášajúceho do divadla nový obsah sa zintenzívnila. Zo scénograficko – technického hľadiska divadlo absorbovalo film ako nový typ technicky rýchlo sa meniacej dekorácie neobmedzujúcej ani prestavbovým časom ani dĺžkou predstavenia.

Z hľadiska nových výrazových prostriedkov, tak ako do oblasti umenia, tak ako priniesli kubizmus a futurizmus, radosť z pohybu, tak aj pohyblivý filmový obraz rozšíril scénografiu o nový vizuálny systém, o novú formu pohyblivých obrazov spôsobenú novými reprodukčnými technológiami popierajúcimi naturalizmus a akademizmus.

⁹⁹ LEHMAN, Theis Hans. Postdramatické divadlo, str. 278.

¹⁰⁰ GEROVÁ, Irena. Nočná skúška v Laterne. In. *Slobodné slovo*, Praha, 5. 2. 1981.

¹⁰¹ *Laterna Magika*. Zborník statí. s. 32

V nemeckom divadle sa podarilo pomocou filmov vyriešiť náročné požiadavky autorov vo Wagnerových operách.

Piscator pomocou „náučného filmu“ rozširoval dramatickú látku, pomocou „dramatického filmu“ zasahoval priamo do deja a pomocou „filmového komentára“ dej sprevádzal, to všetko v scénach ovplyvnených konštruktivismom.

Pre Alfréda Radoka a Josefa Svobodu bolo v Laterne magike spojenie divadla a filmu základom nového javiskového princípu. Rytmus vyplývajúci z kombinácie filmových obrazov a živého hereckého vystúpenia bol jednou zo základných podmienok vznikajúceho novotvaru vytvárajúceho vrstevnatý obraz skutočnosti. Kombinácia filmovej zložky s divadlom priniesla Laterne magike ako jednej z najprogressívnejších divadelných foriem úspech na medzinárodnej úrovni.

Nová senzibilita koncom 50-tych rokov bola ovplyvnená šírením novej formy reprodukovateľných obrazov - televíziou, ktorá priniesla nový pohľad na svet. S nástupom televízie, ktorá ako médium ovplyvňovala najširšie masy sa film preukázal ako nevyhovujúci. Jeden z problémov stagnácie Laterny magiky bol práve filmový obraz, ktorého rytmus v začiatkoch obohacoval, ale neskôr zväzoval.

Limity filmu videl sám Josef Svoboda, ktorý tvrdil, že film vytvára „konzervovaný“ obraz, ktorému sa musel herec prispôbovať. Ďalšie nevýhody videl Svoboda tiež v tom, že každé predstavenie nemôže mať svoj vlastný rytmus, svoj vlastný vývoj, ale je dopredu filmom fixované, čo mu odoberá punc jedinečnosti, ktorá je divadlu a každému predstaveniu najvlastnejšia.¹⁰²

Priamy televízny prenos priniesol možnosť okamžitej reprodukcie nasnímaného obrazu a divák tak mohol vidieť detailný záber herca v zmenenom merítku, alebo zmenenom uhle pohľadu.

V inscenácii *Nočná skúška* sú prítomné štyri televízne kamery, ktoré v celku, polocelku alebo detaile prinášajú reprodukovateľný obraz TU a TERAZ kombinovaný už s dopredu nahratým záznamom. Televízny záznam narábal so súčasnosťou, napríklad na repliku „Čo sa Vám páči, pán Koval?“ kamera číslo 1 zaberá herca Váľka sediaceho v prvej rade a my ako diváci zároveň sledujeme na plátne mimiku jeho tváre.¹⁰³ Filmový záznam mal v inscenácii dve polohy. V prvej sprostredkoval dej minulý ako záznam situácie odohranej v minulosti, konkrétne rozhovor s režisérom na strane 17. Alebo zachytával dej nahratý v minulosti, ale reprezentujúci súčasnosť.

Filmový záznam: ruka vyťahuje krysu, str.3

Filmový záznam: krysa v dámskych líčidlách, str. 4

Použitie televízneho záznamu znamenalo pre Laternu magiku krok vpred vo využívaní najmodernejších technológií v spojení s divadlom vyrovnávajúc sa týmto médium senzibilite súčasného človeka.

Prvý televízny prenos v divadle

Prvú skúsenosť s princípom prepojenia televízneho systému a filmového obrazu v divadle mal Josef Svoboda, autor scénografického riešenia inscenácie *Nočná skúška* z roku 1965, kedy bola v americkej opernej spoločnosti Boston Opera Company uvedená experimentálna opera Luigiho Nona *Intoleranza 1960* v réžii Sarah Caldwell. „Jednalo sa o historicky prvé použitie televízneho prenosu ako súčasť hudobno - dramatického predstavenia.“¹⁰⁴

Operu *Intoleranza 1960* podrobne analyzuje Barbora Příhodová vo svojej

¹⁰² SVOBODA, Josef, HONZÍKOVÁ Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. Odeon 1990 Praha, str.

¹⁰³ Uvedené v: Druhá verzia textu *Nočná skúška*, Divadelní ústav Praha, str. 7

¹⁰⁴ PŘÍHODOVÁ, Barbora. *Obrazový prostor na jevišti*. Dizertačná práca, Brno 2012

dizertačnej práci z roku 2012, kde sa venuje najmä (re)konštrukcii výtvarno-technického riešenia v scénografii Josefa Svobodu. V týchto riadkoch budeme vychádzať práve z tejto práce, keďže sa jedná o komplexnú informáciu o vstupe nového média – televízie na divadelnú pôdu.

Najúčinnejší nástroj propagandy bol do 60-tych rokov film. Nástup televízie znamenal pre propagandu nový rozmer, pomocou ktorého sa ovplyvňovala verejná mienka. Luigi Nono videl široký rozsah tohto média a s princípmi Laterny magiky t.j. spojenia filmu a divadla bol oboznámený z výstavy EXPO 58 v Bruseli. Keďže sa jednalo o spojenie súčasnej opery a politického divadla, počítal Nono aj s médiom televízie aj s filmom.

Výsledný vizuálny tvar kombinoval rôzne druhy reprodukčných technológií, ktoré sa premietali na statické aj pohyblivé projekčné plátno. „Tieto projektované obrazy majú funkciu „informačnú alebo pôsobivo emotívnu“ a slúžili k obohateniu príbehu.“¹⁰⁵ Reprodukované obrazy zahŕňali v sebe fotografické a filmové obrazy, televízny záznam, titulky informujúce o názve momentálnej scény a texty zborových vystúpení. Dokumentárne a televízne záznamy boli premietané na veľkých obrazovkách – Eidophoroch.¹⁰⁶

Podľa slov Svatopluka Malého väčšina zdrojov uvádza systém Eidophor ako systém použitý aj v *Nočnej skúške*, ale ďalej spresňuje, že Eidophor bol firemný názov veľkoplošného projekčného zariadenia zahraničnej značky. Z finančnej stránky bola v inscenácii *Nočná skúška* táto technika zakúpená od Výskumného a skúšobného ústavu Praha – Letňany, ktorý ju využil pre svoje trenažéry.¹⁰⁷

Televízia znamenala pre experimentálnu operu *Intoleranza 1960* nové médium, ktoré rozširovalo možnosti filmu o okamžitú reprodukciu zaznamenananej akcie, čím každá repríza nadobúdala punc jedinečnosti a originality. V *Intoleranze 1960* bolo použitých šesť televíznych kamier, štyri špeciálne navrhnuté diaprojektory a dva filmové projektory. Kamery boli umiestnené na javisku, v hľadisku a v dvoch štúdiách mimo scény.

Laterna magika v médiách

„Laterna magika k Vám promluví.“¹⁰⁸

Z kritických reflexií, prevažne českých a niekoľko málo slovenských denníkov a týždenníkov, máme možnosť sa dozvedieť, že kritika inscenáciu *Nočná skúška* vo všeobecnosti prijala ako projekt nekonvenčný a poučný. Kritika kvitovala najmä pokus s využitím televízneho prenosu ako vymanenie sa Laterny magiky z letargie, v ktorej sa nachádzala už niekoľko rokov.

Z časopisu *Květy*, Praha zo dňa 26.2. 1981 s názvom „Z prvej rady“ sa dozvedáme obohacujúcu informáciu o Laterny magike a to tú, že v inscenácii *Nočná skúška* je po prvýkrát slovo ako „hlavné slovo“ - už nie iba ako sprievod vizuálnych efektov, ale ako dominujúci prvok.

Ďalšia kritika uvedená v časopise *Mlada Fronta*, Praha zo dňa 24.9. 1981 s nadpisom *Nočná skúška* píše, že hneď vo vstupnej hale čakalo divákov prekvapenie. Reportéri robili s divákmi interview a tí sa stali dočasnými hercami, lebo tieto rozhovory sa premietali na hlavnej obrazovke na scéne už pred usadenými divákmi.

Opäť *Mladá Fronta*, Praha zo dňa 27.12. 1980 pod titulkom *Pred premiérou* vidí jeden z najväčších zmyslov inscenácie *Nočná skúška* v použití televízneho prenosu ako vizuálnej formy, pomocou ktorej môžeme oboznámiť diváka so vznikom umeleckého divadelného diela, s problematikou tvorivej práce tohto druhu a možnosťou

¹⁰⁵ PŘÍHODOVÁ, Barbora. *Obrazový prostor na jevišti*. Dizertačná práca, Brno 2012, str. 115

¹⁰⁶ Eidophor – systém umožňujúci premietanie na veľkorozmernú projekčnú plochu o rozmere 3x4m

¹⁰⁷ MALÝ, Svatopluk. *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálnych programov*, str. 90

¹⁰⁸ MÁŠA, Antonín. *Noční skouška*. Bulletin k premiére. *Laterna Magika*, Praha, 5. 2. 1981.

nahliadnúť do zákulisia, ktoré je bežne laickej verejnosti neprístupné.

Kriticky sa stavia nielen k inscenácii *Nočná skúška*, ale aj *Laterne magike* ako divadlu Jiří Hájek v divadelnej recenzii uverejnenej v *Rudom práve*, Praha zo dňa 25.5. 1980 s názvom *Laterna magika na rázcestí*. Ako problematické vidí presmerovanie divadla k filmu a absorbovanie jeho výrazových prostriedkov, čo ochudobňuje divadlo o jeho vlastné výrazové prostriedky. Jedinú pozoruhodnosť, ktorú vidí v použití televízneho prenosu je možnosť detailného záberu hercovej tváre v ťažkých psychologických momentoch pomocou kamery a jeho následného prenosu na plátno. Kritike podrobuje aj „naivnejšiu časť publika“, ktorá si nevšimla alebo neinterpretovala fyzické napadnutie režiséra Jonáša Kandrásom ako varovanie pred prílišnou poctivosťou.

Odlíšnosti televíznej praxe a priameho prenosu divadelného predstavenia

Zapojenie televízneho prenosu do divadelnej inscenácie *Nočná skúška* v *Laterne magike* bol pracovný postup, ktorý mal priniesť novú vizuálnu tvár divadla reagujúcu na súčasnú senzibilitu ovplyvnenú najmodernejšími technológiami. Bol to proces veľmi náročný nielen z pohľadu integrovania celého televízneho systému do priestoru divadla, ale aj z pohľadu televízneho kameramana pracujúceho v divadelnom predstavení.

O náročnosti tejto špecifickej práce sa máme možnosť dozvedieť viac z originálu vyhlásenia inžiniera Ing. Petra Tošovského, uloženého v archíve Národného divadla v Prahe v mnou sprostredkovanej podobe.

Zo zrovnávania spôsobu práce v televíznej praxi a priameho prenosu divadelného predstavenia vyplýva, že najväčšou a najvýznamnejšou zložkou kameramanovej práce je jeho neustála pohotovosť reagovať na zmeny obrazového scenára vzniknuté zmenami voči základnému naštudovaniu hry. Tieto zmeny vyplývali z vždy ináč sa pohybujúcich hercov voči kamere, vždy odlišného momentálneho nasvietenia herca, z čoho tiež vyplývali vždy iné svetelné kontrasty, ktoré sú hlavným kritériom pri voľbe záberov zo strany kameramana. Táto operatívnosť kameramana je pri každom predstavení nová a iná, tak isto ako závislosť inscenácie na kameramanom zachytených kľúčových detailov deja.

Veľmi náročná bola aj súhra všetkých štyroch kameramanov z ich nemennej, statickej pozície, ktorú herci vždy nanovo svojimi pohybmi prekrývali a tiež svojimi pohybmi ovplyvňovali kvalitu ich obrazového prenosu na projekčné plátno. Ďalej bola práca kameramanov limitovaná skutočnosťou, že kamery boli vyradené z televíznej prevádzky a ich funkčnosť bola na hranici manipulovateľnosti a nemožnosti ich pohybu. Tieto čierne-biele kamerové systémy získala *Laterna magika* iba z dôvodu prechodu Českej televízie na farebné televízne systémy a na základe ich vyradenia z televíznej prevádzky.

Ďalším nezvyčajným prvkom pre kameramanskú prax bolo nasadenie kameramana do hry jedného z hercov.

Tieto riadky len potvrdzujú čoraz väčšiu účasť externých výtvarných zložiek v divadelnej praxi, najmä pri experimentovaní s novými technológiami stavajúc divadlo do polohy „závislého“ média využívajúc prácu scénografa len ako jednu z vizuálnych zložiek inscenácie.

Popis scény

Na scéne sú rozostavané praktikáble, na ktorých sa dá posedávať a z ktorých sa môže v druhej časti postaviť pódium. Ďalej sú v priestore dve alebo tri kreslá, z ktorých jedno by malo slúžiť na korunováciu herca Váľka za kráľa. Kulisy sú porozostavané tak, aby umožňovali divákovi pohľad do zákulisia. Na podlahe leží malé kladivo a pár kusov z náradia technikov. V hľadisku je uvoľnená prvá rada diváckych sedadiel

z dôvodu nainštalovania režisérského pultu. Z prízemia na javisko vedú malé schody.

Prístup na scénu: z pravých dverí na javisku, z viditeľnej a neviditeľnej časti pravého a ľavého zákulisia a centrálne zo zadnej časti javiska. Záves horizontu môže byť na začiatku hry roztvorený, aby poskytoval pohľad do zadnej časti zákulisia, kde je zložený nábytok z predstavenia, ktoré sa práve skončilo.

Scénu dopĺňujú dve filmové plátna na ľavej a pravej strane portálu a tretie širokohlé plátno v pozadí. Na portálové plátna sa mal premietiť najmä pohľad do divadelnej chodby za šatňami (ľavé plátno) a príchodová cesta na scénu a kabína inšpicie (pravé plátno).

V okamihoch kedy je príchodová cesta aj šatňa prázdna môžu filmovú projekciu nahradiť diaprojektory.

Na plátnach v portáloch sa budú ďalej premietiť podľa potreby v interiéri jednotlivých šatní, zvlášť šatňa Madly – Desdemony, Petra – Cassia, Othella – Válka, šatňa režiséra. Kamerou môže byť snímaný aj priestor za zadným prospektom, ktorý sa po zatahnutí uzavrie pohľadu diváka.

Dej filmových scén sa bude okrem toho odohrávať v umyvárkach a v sprche. Pre scény v divadelnom klube (baletná skúšobná miestnosť so zrkadlami) je vyhradené širokohlé plátno. Na tomto plátne sa tiež môžu objavovať zábery korešpondujúce s momentálnym dialógom.

A konečne sa na tomto plátne v niekoľkých prípadoch objaví tvár režiséra, sediaceho za režijným pultom, sledujúceho dej na scéne. Možnosti kombinácií využitia projekčného plátna sú nespočetné a podliehajú celkovému režijnému poňatiu a iniciatíve režiséra filmových dokrútok. Predpokladá sa, že režisér filmových dokrútok využije podľa textu aj iné zákutia pridružených k javisku v divadle Laterna magika.

Happening v činohre

Pri bádani po materiáloch som mal možnosť v archíve Národného divadla v Prahe preštudovať si bulletin aj program k premiére inscenácie *Nočná skúška* ku dňu 5. 2. 1981 v divadle Laterna magika.

V bulletine sa nachádza jediný obrázok. Je to fotografia krysy (potkana), ktorý sa pohybuje po stole v dámskej šatni. Tak isto sa krysa objavuje v programe ako jeden z viacerých obrázkov, ale už v kreslenej podobe.

Krysa – ako živý neľudský hráč nie je len znakom alebo metaforou normalizačnej doby, ktorú si deduktívne vieme predstaviť po zorientovaní sa v problematike normalizácie. Je aj momentom, ktorý rozširuje činoherný rámec inscenácie o prvky happeningu.¹⁰⁹

Že sa nemýlime dokazujú aj recenzie z časopisu *Květy*, Praha zo dňa 26.2. 1981 s názvom „Z prvej rady“ kde nemenovaný autor popisuje Evalda Schorma ako režiséra obľubujúceho neobvyklé prostriedky v divadle, konkrétne happening. A tiež v recenzii Hany Zámockej nazvanej *Nočná skúška* uvedenej v časopise *Film a divadlo*, ročník 25, č. 15, rok 1981, strana 23, ktorá opisuje happening ako hlavné životné krédo herca Kandrasy.¹¹⁰ Krysa sa v jeho rukách stáva zbraňou jeho deštruktívnych myšlienok, ale aj hlavným prostriedkom pre vytvorenie happeningovej situácie. Krysa sa stáva ďalšou šokovou terapiou ak chápeme prvý šok zvolanie *Nočnej skúšky* a druhý šok, že sa táto skúška odohráva v prítomnosti televíznych kamier.

Filmový záber nám sprostredkúva pohľad na krysu celkovo päťkrát, prvýkrát keď neznáma ruka vyberá krysu z klietky a posledný raz, keď sa koná naháňačka

¹⁰⁹ Happening – druh akčného umenia z konca 50-tych a začiatku 60-tych rokov 20.storočia. Štýl založený na kolektívnom interaktivizovaní ľudského zmyslového, emocionálneho, imaginatívneho a reflexívneho prežívania a správania. Uvedené: ŠTOFKO, Miloš: *Od abstrakcie po živé umenie*, Slovart, Bratislava 2007, str. 102.

¹¹⁰ Kandrda: V divadelnom jazyku znamená Kandrda začiatočník (uvedené v texte str.40).

krysy. Fakt, že ide len o prvok happeningu, ktorý je založený na prežívaní kolektívnej udalosti je ten, že nám sprostredkováva záber filmový, teda vopred natočená akcia s krysou, ktorá sa púšťa v každej repríze. Skutočným happeningom by bolo, keby naozaj niekto pustil v divadle krysu. Ďalšími Kandrdasovými akciami obohacujúce happeningové prvky je vysypanie popolníka plného špakov do kabelky inšpicientky, čo vyvolá nečakanú novú reakciu akoby nepatriacu do skúšky. Veľmi podobnou je aj Kandrdasova akcia, keď zoberie z tašky pána Kobra (Brabanzio) veľký obnos peňazí a strčí ich do tašky herca Válka (Othello), o ktorom všetci vedia, že je vo finančnej tiesni.

Prvky happeningu v inscenácií *Nočná skúška* neprinášajú novú vizuálnu skúsenosť, ako napríklad happening Allana Kaprowa z roku 1959 nazvaného *18 happeningov v 6 častiach* kde umelec prepojil tanec, hudbu, jazyk, film a diaprojekcie, ale v priamom zapojení diváka. Ale prvky happeningu v inscenácií *Nočná skúška* prispievajú k jej bohatšej štruktúrovanosti blížiacej sa k formám postmoderného divadla druhej polovice 20. storočia.

Obdobie normalizácie v českých divadlách a situácia v Laterne magike na začiatku 80-tych rokov

V období normalizácie¹¹¹ boli české divadlá a divadelníci pod tvrdou kontrolou režimu vedeného generálnym tajomníkom komunistickej strany a prezidentom Gustávom Husákom. Divadelníci, ktorí sa postavili tvrdému režimu, alebo prejavovali odpor voči vtedajšiemu politickému vývoju (obsadenie Československa vojskami Varšavskej zmluvy) boli zo strany vylúčení alebo vyčiarknutí. Mnoho hercov sa uplatňovalo v prorežimovo – angažovanom televíznom a filmovom priemysle (televízny seriál *30 prípadů majora Zemana*, *Nemocnica na okraji města*). Divák hercov poznal predovšetkým z televíznych obrazoviek ako zo scén divadla. Televízia hercov lákala ponukami veľkých úloh a otvárala im cesty k masovej popularite.¹¹²

Inscenácia *Nočná skúška* sa snažila upozorniť na normalizáciu a s ňou súvisiace problémy, odhaľovala situáciu v divadle, rutínový prístup zo strany hercov a ich nezaujímavosť vďaka rozrastajúcim sa ponukám v televízii. Aj po 30-tich rokoch od premiéry *Nočnej skúšky* je tento problém aktuálny (možno aktuálnejší). Pri neuveriteľne rozrastajúcej sa televíznej produkcii, najmä televíznych seriálov sa práca herca v divadle stáva len jeho zadnými vrátkami.

S novou dramaturgiou a televíznym systémom sa v divadle Laterna magika počítalo v troch inscenáciách – *Nočná skúška* (1981) autor: Antonín Máša, réžia Evald Schorm; *Čierny mních* (1983) dramaturgia poviedky A.P. Čechova, autor Jiří Fried, réžia Evald Schorm a Vivisekce (1987), autor aj réžia: Antonín Máša. Pre našu prácu je najzaujímavejšou práve inscenácia *Nočná skúška*, ktorá počítala s televíznym prenosom ako aktívnou postavou hry.

Nočná skúška vznikla ako prvá laternomagikovská činohra, ktorá mala vzpružiť driemajúcu Laternu magiku založenú ako experimentálne divadlo s predpokladom jej ďalšieho rozvoja. Keďže bolo zapojenie živého televízneho procesu veľmi nákladnou, ale aj finančne náročnou záležitosťou, môžeme usúdiť, že sa jednalo o prvé využitie televízneho systému v divadle na území bývalého Československa.¹¹³

Nočná skúška vznikla na objednávku Laterny magiky ako pôvodná hra, ktorú vytvoril Antonín Máša. Inscenačný tím pozostával z režiséra Evalda Schorma,

¹¹¹ Normalizácia v 70-tych a 80-tych rokoch minulého storočia bola snaha politikov Komunistickej strany Československa vrátiť v našej zemi pomery, ktoré tu panovali pred obrodným liberálnym hnutím 60-tych rokov, ktoré vyvrcholilo takzvanou Pražskou jarou 1968. Išlo o nástup konzervatívneho, promoskovky orientovaného krídla komunistickej strany sledujúcej kurz sovietskej politiky reprezentovanej Leonidom Brežnevom.

¹¹² Československému divadlu v období normalizácie sa venuje František Černý v knižnej publikácii nazvanej *Divadlo v bariérach normalizácie*.

¹¹³ VESELÝ, Peter. *Noční skouška*. *Mladý svět*, Praha, 14.9.1981.

scénografa Josefa Svobodu, dramaturgičky Mileny Honzíkovej, hlavného kameramana Emila Sirotku, kostýmovej výtvarníčky Šárky Hejnovéj, obrazového a strihového asistenta Martina Procházku, asistenta réžie Dárie Voborníkovéj a pohybovej spolupráce, ktorú viedol Karel Vrtiška.

Genéza textu *Nočnej skúšky* bola pomerne zložitá, najmä z hľadiska použitia televíznej techniky, s ktorou Antonín Máša počítal už pri jej písaní. Zachovalo sa šesť verzií textu. V piatich verziách sa počítalo s televíznym prenosom ako aktívnym účastníkom hry, len v prvej verzii Máša televíziu počítal len ako ilustráciu deja.¹¹⁴

„Milá pani, v tomto baráku sa naposledy hralo divadlo už ani nepamätám kedy.“¹¹⁵

Obsah hry: Predstavenie Shakespearovho *Othella* skúša s hercami známy režisér Jonáš, ktorý bol kedysi stáli režisérom divadla a herci ho dobre poznajú. Vrátil sa k réžii po dlhšej prestávke, v ktorej prekonal infarkt a absolvoval protialkoholické liečenie. Nachádza súbor nie v práve dobrej kondícii, herci nemajú záujem hrať, ale len rutínovsky sa zúčastňovať skúšok, lebo televízia a film im ponúkajú omnoho lukratívnejšiu prácu. Režisér vidí v naštudovaní tejto inscenácie svoju poslednú šancu, čo potvrdzuje aj nasledovný citát režiséra: „Je to moja posledná šanca.“¹¹⁶ O jeho prácu prejavila záujem televízia a chce zo skúšok vytvoriť dokumentárny film. Režisér zvolá nočnú skúšku *Othella*, aby šokom hercov vyburcoval k emóciám, ktoré by sa následne prejavili v Shakespearovej tragédii *Othello*.

Prostredie americkej avantgardy a vznik Wooster Group

Päťdesiate až osemdesiate roky v Spojených štátoch boli obdobím kedy prudko vzrastala divadelná aktivita. V tejto najdynamickejšej a najtvorivejšej ére amerického divadla sa tvorcovia divadelných produkcií prispôbovali novým potrebám obecnstva a senzibilite vtedajšieho sveta. Do procesu „prestavby“ divadla boli zapojené všetky jeho zložky (herectvo, réžia, scénografia, pohyb), aby spoločne čelili nastávajúcim zmenám.

Ak chceme pochopiť dielo experimentálnej divadelnej skupiny Wooster Group, spadajúcej svojou povahou do americkej divadelnej avantgardy, musíme sa vrátiť k zdrojom a východiskám, ktoré ju formovali. Konkrétne k dielu Marcela Duchampa, Johna Cagea a Gertrúdy Steinovej.

Marcel Duchamp svojimi ready-made dielami prehodnotil umenie keď povýšil bežný, každodenný predmet pomocou metafory na umelecké dielo. Taktiež urobil z diváka spoluaktéra, tým že divák umelecké dielo dekoduje a sám interpretuje. Tak vznikol jeden z kľúčových aspektov avantgardy: „Nevyhnutná prítomnosť a ústredná rola diváka pri tvorbe a dovърšení diela.“¹¹⁷

Gertrúde Steinová hľadala pre divadlo alternatívne základy a dospela k záveru, že „čokoľvek čo nie je príbeh, môže byť hrou“¹¹⁸ Narábala s časom a priestorom ako dvoma aj keď základnými, ale oddeliteľnými štruktúrami divadla. Jej najväčším odkazom, ktorý neskôr ovplyvňoval avantgardu bolo tak ako aj u Duchampa, že časť tvorivého procesu prenechala divákovi

Ďalším umelcom, ktorý do značnej miery dosť ovplyvnil avantgardu bol

¹¹⁴ SEKYROVÁ, Katarína. Činohra v divadle zázraků, *Divadelní revue*, č.18, 2007, str. 70-87.

¹¹⁵ Uvedené v texte inscenácie *Nočná skúška* uloženom v knižnici divadelného ústavu Praha, str. 15

¹¹⁶ Uvedené v texte inscenácie *Nočná skúška* uloženom v knižnici divadelného ústavu Praha, str. 15.

¹¹⁷ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardné divadlo*. Nakladatelství Akademie muzických umení, Praha, 2011, str. 31.

¹¹⁸ ARONSON, Arnold. *Americké avantgardné divadlo*. Nakladatelství Akademie muzických umení, Praha, 2011, str. 33.

experimentálny hudobník John Cage. Cage tiež prenechával divákovi priestor pre vlastné procesy vedomia, tým že vytváral také hudobné štruktúry, ktoré performer naznačil a divák doplnil.

Základom jeho estetiky bolo ticho. Po zisteniach v roku 1951 prišiel Cage na to, že absolútne ticho neexistuje, lebo vždy počujeme tlkot svojho srdca. Za hudbu považoval všetky zvuky a hluky v našom okolí. Okrem metódy ticha pracoval Cage s metódu náhody. Nedourčenosť diela spôsobená náhodou bola pre Cagea výsledkom. Tieto všetky vyššie uvedené metódy a nové prehodnocovania umenia sa natrvalo usadili v experimentálnom americkom divadle a stali sa základnými piliermi pri formovaní Wooster Group založenej Spaldingom Grayom a Elizabeth Le Compte.

Zakladatelia Wooster Group

Spalding Gray ako herec a Elizabeth Le Compte ako asistentka réžie, príležitostná herečka a výtvarníčka vstúpili v roku 1970 do divadelnej skupiny Performance Group,¹¹⁹ ktorú viedol Richard Schechner. Po niekoľkoročnej spolupráci sa začali názory na metódy tvorby divadelného diela Elizabeth Le Compte a Richarda Schechnera rozchádzať. Schechner rozvíjal typ enviromentálneho divadla¹²⁰ a Le Compte sa prikláňala k metódam tvorby Roberta Wilsona.

Na základe rozdielnosti názorov v metódach tvorby si popri práci v Performance Group založili Spalding Gray a Elizabeth Le Compte svoje vlastné tvorivé dielne, ktoré v roku 1975 dospeli k dvom inscenáciám. Druhá z nich s názvom *Sakonnet Point* (*Sakonnetský útes*) sa stala prvou časťou cyklu, ktorý je všeobecne nazývaný *Rhode Island Trilogy* (druhá časť *Rumstick Road*, 1977; *Nayatt School*, 1978). Touto trilógiou a odchodom Richarda Schechnera z Performance Road sa zahájila činnosť Wooster Group v roku 1981, ktorej ostal bývalý priestor Performance Group, ktorý dodnes tvorí ich základňu.

Metódy tvorby Wooster Group

Pre Le Compte a jej prácu so súborom boli dôležité inšpiračné zdroje, ktoré neskôr vyústili do metódy a urobili z Wooster Group uznávaný divadelný formát.

Prvým inšpiračným zdrojom pre E. Le Compte bolo dielo režisérky, filmárky, skladateľky a speváčky Meredith Monk. Meredith Monk sa zaoberala výskumom fenoménu pamäti a do kontrastov stavala zážitky z minulosti a ich chápania v súčasnosti. Vďaka týmto inšpiráciám založila E. Le Compte nový druh autobiografického divadla, na ktorom pracovala do oficiálneho vzniku Wooster Group, založeného na spomienkach a živote z minulosti Spaldinga Graya (po jeho odchode zo súboru Le Compte opustila túto metódu tvorby).

Wooster Group vytvorila svojím narábaním s priestorom, scénografickými útvarmi, s rekvizitami novú metódu tvorby, ktorú Arnold Aronson v publikácii Americké Avantgardné divadlo nazýva „pokračujúce dielo“, ktoré sa prenášalo z inscenácie do inscenácie. Napríklad v *Rumstick Road* sa objavili tri lichobežníkové útvary, ktoré odkazovali na seba v pozmenenom tvare a množstve v *Nayatt School*, *Point Judith* a tiež v *Route 1&9 -The Last Act* (Cesta 1 a 9 – Posledné jednanie).

Ďalším inšpiračným zdrojom sa stal pre Elizabeth Le Compte jazyk súčasných médií. Na rozdiel od iných divadelných zoskupení, ktoré sa inšpirovali Hollywoodskými

¹¹⁹ Performance Group – vzniklo z workshopu na New Yorkskej Univerzite, vedeného Richardom Schechnerom v roku 1967.

¹²⁰ Enviromentálne divadlo – typ divadelného usporiadania, kde scéna obklopuje divákov a vtáhuje ich do priestoru, v ktorom sa nachádzajú aj performer. V roku 1968 vydal Schechner 6 axióm pre environmentálne divadlo, kde tvrdil že akýkoľvek priestor je vhodný pre predstavenie aj pre diváka a text nemusí byť východiskom, ani cieľom a ani nemusí byť prítomný. Uvedené v ARONSON, Arnold. Americké avantgardné divadlo, str. 93.

filmami z 30-tych a 40-tych rokov práca Elizabeth Le Compte bola ovplyvňovaná klipovou estetikou MTV a televíznymi reklamami (strih, skladba, spôsob rozprávania, rýchle tempo). Tieto inšpiračné zdroje sa prejavili v používaní nového média – videa, ktoré sa stalo z hľadiska jeho neustáleho využitia pre Wooster Group charakteristickým.

PROSPERO, ARIEL, CALIBAN

Mgr. art. Miroslav DAUBRAVA

Školiteľ: prof. Mgr.art. Ján ZAVARSKÝ

Viacerí bádatelia sa zhodujú, že v postave Prospera Shakespeare zobrazil sám seba a vo chvíli, keď sa lúči so svojou čarovnou silou, lúči sa s divadlom aj Shakespeare. K tomu pridáva, aj fakt, že *Búrka* je Shakespeareovou poslednou hrou.

Prospero si pri vykonávaní magických skutkov oblieka svoj čarovný, magický plášť. Podrobnejšie analyzuje Prosperov plášť len Jana Bžochová Wild, kde o tejto časti odevu píše, že plášť, ktorý si oblieka vyvolený člen spoločnosti je antropológiou interpretovaný ako znak zmeny sociálnej identity - premenou na šamana. Šaman alebo mág prichádza do priameho kontaktu so svetom duchov. Plášť býva často aj atribútom panovníka alebo nadradeného člena society.¹²¹

V publikácii *Začarovaný ostrov? Shakespeareova Búrka inak* Wild uvádza, že až do 20. storočia bol Prospero na javiskách zobrazovaný ako múdry stavec, kňaz, filozof alebo bájný čarodejník alebo mág.¹²² Fenomén mágie je transkultúrny, objavuje sa vo všetkých kultúrach. Slovo mág je v etymológii odvodené od gréckeho mág - magia alebo staroperského magh, latinského magus alebo francúzskeho magique. Pôvodom má slovo mág indoeurópsky koreň a znamená veľký a mocný.

Neoklasické spracovania Williama Davenanta a Johna Drydena, Prospera prezentovali ako autoritu a postavu otca.

David Garrick(1757) a ďalší po ňom Prospera chápali ako dôstojnú a nadľudskú bytosť ,ako božskú postavu. Viacerí režiséri pokračovali v tejto interpretácii a zobrazovali Prospera v bielom , dlhom plášti pripomínajúceho Merlina, čarodejníka zo sveta mýtov a legend.

Merlin žil medzi svetom smrteľníkov a svetom kúziel a nadprirodzena. Mal schopnosti vidieť budúcnosť, meniť sa na mladého muža, ktorý zvädzal ženy, na oblak alebo aj na myšlienku. Podobnou víziou Prospera sa inšpiroval v kostýme aj Štefan Bunta , ktorý ako prvý na Slovensku uvažoval nad interpretáciou Prospera a jeho kostýmu v Divadle Jonáša Záborského v Prešove v roku 1968.

Jana Bžochová Wild spomína bádatelku Christine Dymkowski, ktorá sledovala okrem interpretácii Prospera ako božskú bytosť, aj iné interpretácie, ktoré dominovali v 20. storočí. Upriamila pozornosť aj na kontroverzné vlastnosti Prospera, medzi ktoré patrí napríklad aj krutosť a intolerancia.¹²³

S touto interpretáciou sa stretneme pri Prosperovi v divadle pre deti a mládež v Trnave.

Noel Coob v monografii *Prosperov ostrov* z roku 1984 vidí Prospera ako šamana podobnému jakubovskému mágovi Johnovi Deeaovi.

Nový výklad tejto postavy priniesol herec John Gielgud v *Búrke* Harcourta Wiliamsa v londýnskom Old Vicu v roku 1930. Gielgudov Prospero tu vystupuje ako mladý muž s hladkou tvárou. Aj režisér Peter Brook v roku 1957 interpretoval Prospera ako krutého a nebezpečného človeka , zmietaného vlastným vnútorným bojom. V dvoch polohách raz ako brechtovský rozprávač a komentátor a druhý krát ako mág hypnotizér - je Prospero (Tino Carraro) v milánskom prevedení *Búrky*

¹²¹ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Začarovaný ostrov? : Shakespeareova Búrka inak*. Bratislava : Divadelný ústav ; Vysoká škola múzických umení, 2003. ISBN 80-88987-45-8, s. 148.

¹²² Ibid, s. 41

¹²³ Ibid, s. 41

režiséra Giorgia Strehlera z roku 1978.¹²⁴

Od roku 1609 kedy William Shakespeare *Búrku* napísal prešla Prosperova postava rôznymi interpretáciami a výkladmi a nielen v divadelných spracovaniach ale aj vo filmových. Originálny a nekonvenčný výklad ponúkla aj režisérka Julie Taymor, ktorá vo filmovom spracovaní z roku 2010 do postavy Prospera obsadila ženu, herečku Helen Mirren.

Postavu Ariela vysvetľuje Shakespeare ako ducha. Ariel je súčasťou každej mytológie a náboženstiev. V našom ponímaní je meno Ariel spájané s anjelom. Vo väčšine kultúr je chápaný ako žiariaca bytosť alebo bytosť zo svetla. Hovorí sa, že anjela strážneho máme každý už od narodenia. Základnou otázkou je ako taký Anjel – Ariel vyzerá akú má podobu. Zväčša je zobrazovaný s krídlami, so svätožiarou, alebo v brnení.

Anjel s krídlami je dogma. Už v detstve sme prijali dogmu, že anjel bytosť s krídlami a táto predstava v nás zotrváva dodnes.

Chápanie postavy ducha Ariela a jeho interpretácie prešli viacerými zmenami. V Shakespeareovom výklade je duchom vyššej sféry a zároveň kontrast voči Calibanovi. Čarodejníčkou Sykorax bol začarovaný do stromu z ktorého ho vyslobodil Prospero, ktorému na prejav vďaky musí slúžiť. Nadobúda rozličné formy, je schopný prijať rôzne podoby, pohybuje sa rýchlosťou svetla, dokáže byť neviditeľný, ovláda prírodné živly...V podstate je Prosperovým sluhom. Slúži mu z vďaky preto, že ho vyslobodil z klatby alebo nasilu preto, že očakáva voľnosť, ktorú mu Prospero slúbil?

Ariel bol v 18. storočí väčšinou hraný ženami. Je síce mužského rodu, ale v hre sa prevetľuje do ženských postáv nymfy, sirény, harpye alebo bohyně Ceres. Podľa shakespearologičky C. Dymkowski je obsadenie Ariela ženou čoraz rozšírenejšie. Prvý Ariel – muž sa objavil až v roku 1915, ktorého stvárnil E. Stuart Vinden v birminghamskej inscenácii.¹²⁵

Aspekt podriadenosti Ariela voči Prosperovi zobrazil v antikolonialistickej inscenácii Jonathan Miller v roku 1970, kde bol Ariel obsadený čiernym hercom. Z iného pohľadu aj Peter Brook obsadil do postavy Ariela čierneho herca. Brookovi imponovala etnická heterogénnosť, rôznorodosť hercov a multikulturálne zloženie jeho súboru.

Zmenou v chápaní a interpretáciách si prešla aj postava Calibana. Väčšinou je táto postava vysvetľovaná ako protiklad Ariela, ako bytosť negatívna, prízemná a nevzdelaná. V slovenských prekladoch má veľmi veľa prívlastkov a pomenovaní, preto jeho interpretácie aj v kostýme môžu byť rôzne.

V slovenských prekladoch je často spomínaný ako netvor, špina, hlina, otrok, napoly človek - napoly ryba, ani človek ani zviera....., hybrid. Pojem Hybrid vysvetľuje slovník cudzích slov ako rastlinného alebo živočíšneho kríženca, látku vytvorenú spojením rôznych zložiek, v prenesenom význame je to obluda, netvor.¹²⁶

V 17. storočí v Davenantovej a Drydenovej úprave je Caliban dobrácky a komický. V druhej polovici 19. storočia je Caliban vykladaný v zmysle Darwinizmu ako nižšie štádium človeka. V tom čase jeho podobu ustálil herec Frank. R. Benson, ktorý pozoroval v zoologickej záhrade opice, paviany a orangutany a v hereckom prejave sa snažil ich pohyby imitovať. Jeho Caliban ľudoop dokázal visieť na konároch a dokonca v ústach niesť skutočnú rybu. Menej komicky a viac ľudsky interpretoval herec Herbert Beerbohm Tree. Z Calibana urobil populárnu hviezdu jeho show, ktorý zvládal aj jedenie rýb, lúskanie ustríc alebo chytanie múch.

Peter Brook (nie ako prvý) obsadil do postavy Calibana čierneho herca Roya Dotrica. Jeho krutosť siahala až tak ďaleko, že naozaj znásilnil Mirandu aj Prospera

¹²⁴ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Začarovaný ostrov? : Shakespeareova Búrka inak*. Bratislava : Divadelný ústav ; Vysoká škola múzických umení, 2003. ISBN 80-88987-45-8.

¹²⁵ Ibid, s. 43

¹²⁶ <http://www.cudzieslova.sk/hladanie/hybrid>

a prevzal vládu na ostrove. Jeho verzia Calibana bola kritikou prijatá ako rasistická.¹²⁷

Prosperove Knihy, Búrka v pohári vody

S výtvarne originálnou ale najmä nekonvenčnou adaptáciou Shakespearovej Búrky pod názvom Prosperove knihy sa na filmovom plátne v roku 1991 predstavil britský filmár Peter Greenway.

Túžba stať sa maliarom sprevádzala Greenwaya od detstva. Naplnila sa neskôr keď sa prihlásil a bol prijatý na londýnsku Walthamstov College of Art. Počas maliarskeho štúdia ho stále viac priťahoval film a nové možnosti využitia tohto média, ktoré v jeho maliarskom vzdelávaní absentovali. K odlišnému a neskoršiemu originálnemu filmovému rukopisu ho determinuje práve fakt, že nemá klasické filmové vzdelanie ale výtvarné. Jeho filmy nesú punc vyštudovaného maliara a milovníka umenia.

Predovšetkým je zaujímavá Greenwayova tvorba z pohľadu nových médií a spôsob akým pracuje s filmom ako starým médiom je neobvyklý. Využíva niektoré atribúty, ktoré sa stali jeho osobitým filmovým jazykom. S pomocou najmodernejšej počítačovej techniky a vizuálnych efektov zvrstvuje a zmožuje obraz na plátne jeho prekryvaním a prelínaním.

V Prosperových knihách je prvý krát použitá technika elektronického paintboxu a multi screenu. Tu sa Greenway predstavuje ako syntetik umeleckých výrazových prostriedkov, niečo podobné ako Wagnerov Gesamtkunstwerk. dnes nazývané aj ako multimediálne umenie. S filmom ako starým médiom pracuje v intenciách nových médií.

Do jedného celku zjednocuje maľbu, hudbu, balet, poéziu, literatúru a počítačovú techniku. Maľby starých majstrov výtvarného umenia chápe Greenway ako rozpohybované obrazy. Hudbu považuje za rovnako dôležitú ako vizuálnu stránku. Najmä opera ako pod kategória hudby plní v jeho filmoch dramatickú úlohu. Oblúbeným Greenwayovým námetom je literatúra, text a knihy. Každé písmeno, slovo alebo vetu vníma ako obraz plniaci estetickú funkciu filmu.

Už z názvu Prosperove knihy je zrejmé že Greenway upriamuje a vedie divákovú pozornosť ku knihám. Dvadsaťštyri zázračných zväzkov obsahujúcich v 16. storočí všetky európske znalosti, ktoré vložil do člna do exilu Prosperov priateľ Gonzalo sa stávajú dominantným výtvarným prvkom celého filmu. Práve pri otvraní kníh používa Greenway vyššie spomenutú metódu elektronického paintboxu.

Okrem knihy o vode uvádzajúcej celý film a priamo súvisiacej s búrkou na mori (búrku na mori spôsobí malý Ariel cikajúci z hojdačky na plávajúci model lode pred Prosperom) sa vo filme objavujú aj napríklad Kniha zrkadiel, Kniha farieb, Kniha geometrie, Kniha zeme, Kniha lásky, Kniha pohybu, hier, mytológie a iné. Niektorí bádatelia tvrdia že, Shakespeare magickými knihami mal na mysli svoje vlastné knihy a Prospero je jeho autobiografickým portrétom.

Mimoriadnu váhu a pozornosť koncentruje Greenway na silu slova. Verbálnym prejavom poctil iba hlavného predstaviteľa, ktorého stvárnil slávny britský herec sir John Gielgud. Na základe Gielgudovho impulzu vzniklo aj nakrútenie filmu. (na javisku stvárnil John Gielgud postavu Prospera ešte štyrikrát, v réžii Harcoutha Wiliamsa (1930), Petra Brooka (1957), Georga Devina (1974) a Petra Halla v roku 1974). Silný Gielgudov verbálny prejav zdôraznil aj Prosperovu moc. Narozprával aj všetky ostatné postavy filmu čím je považovaný za jediného herca filmu.¹²⁸

¹²⁷ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Začarovaný ostrov? : Shakespearova Búrka inak*. Bratislava : Divadelný ústav ; Vysoká škola múzických umení, 2003. ISBN 80-88987-45-8.

¹²⁸ MESENSKÝ, Ivar. *Analýza interakcie audiovizuální složky ve filmu Petera Greenwaye – Prosperovy knihy : bakalářská diplomová práce* [online]. Brno : Masarykova universita, 2011. Dostupné na internete: http://is.muni.cz/th/262302/ff_b/Analyza_interakce_audiovizualni_slozky_filmu_Petera_Greenwaye-

Prosperov raj alebo raj Petra Greenewaya?

William Shakespeare umiestnil dej *Búrky* a hlavnú postavu Prospera na opustený ostrov a jeho rôzne miesta. Greeneway namiesto pustého ostrova doprial Prosperovi oveľa bohatší zážitok. Vytvoril mu dokonalý raj. Raj s bazénmi, vodnými nádržami a s nespočítateľným množstvom nahých tiel a telesnosti.

Po výtvarnej stránke filmu nemožno poprieť a nevšimnúť si Greenewayovu fascináciu renesančnými a barokovými osobnosťami dejín maliarstva. V nevšedných záberoch aranžuje Greeneway dokonalé plátna a až rekonštrukcie diel Rubensa, Tintoretta, Tiziana ale najmä veľikána holandskej maľby Rembrandta van Rijn. V slede obrazov snímaných statickou kamerou nájdeme diela ako napríklad Rembrandtovu Hodinu anatómie doktora Thulpa (1632) alebo Nočnú hliadku (1642). Dych divákom určite vyrazí záber, kedy si Mirandina matka otvára brucho, v ktorom je okrem vnútorností aj plod Mirandy.

Kto vytvoril komu raj? Greeneway Prosperovi, alebo si Greeneway vytvoril vlastný raj imaginácie?

Možno oboje. Aký sú teda kostýmy obyvateľov raja ? a jeho magického vládcu Prospera?

Aj podľa Jany Bžochovej Wild sa kánon odievania spomína aj priamo v texte Shakespeareovej *Búrky*, kde si „civilizovaný“ Prospero na ostrov prináša vďaka Gonzalovi aj množstvo šiat vrátane zázračného pláštá ako symbolického odevu a atribútu civilizácie.¹²⁹ Greeneway nás kostýmom Prospera odkazuje na kostým benátskeho dóžu. Dóža bol volený vládca republiky a bol na čele štátu. Prospero - Dóža v bohato zdobenom plášti a typickou frýgickou čiapkou (frýgická čiapka bola vo vrcholnom stredoveku súčasťou odevu neapolských námorníkov. Neskôr sa z nej vyvinula Corno Ducale – pokrývka hlavy benátskeho dóžu) symbolizuje nadradenosť. Týmto odevným znakom vytvára Greeneway kontrast. Kontrast medzi civilizáciou zastúpenou Prosperom a prírodou zastúpenou vzdušným duchom Arielom , pozemským otrokom Calibanom a ďalšou mnohopočetnou skupinou Prosperových otrokov. Ďalší kontrast v kostýmoch sa môže javiť kontrast vysokého s nízkym. Kontrast nahého tela s barokovým kostýmom stroskotáných dvoranov. Ich odev je aj vďaka Prosperovej mágii aj po stroskotaní v mori krásny a čistý. Aj pri týchto kostýmoch je zjavné že sa Greeneway inšpiroval Rembrandtom a dobovými východiskami.

Postavy akoby vystupovali priamo z jeho obrazov. Dvorania sú odetí v barokových kabátcoch rôznych dĺžok voľnejších strihov s prestrihovanými rukávami. Ich kabátce sú zdobené textúrami a dezénmi skombinované bielou líniou. Rukávy a nohavice rôznej dĺžky ukončujú bohaté, riasené volány. Hlavy dvoranov zdobia široké a vysoké klobúky s vyhrnutou krepou doplnené veľkým perom. Prebujnelosťou niektorých odevných súčastí kostýmy miestami pôsobia smiešne a žensky čo môže pripomínať kostým Kocúra v čižmách alebo Baróna prášila.

Je tu ale zopár zvláštností (detailov) ktoré upriamujú na seba pozornosť. Nadrozmerné goliere dvoranov ich barokový kostým karikujú. Tento odevný prvok nepoužil Greeneway len ako estetický, ale aj ako funkčný. Veľkosťou goliera obmedzil herecký pohyb aj ich gestá a minimalizoval ho na sošné pózy. Inou zvláštnosťou je čipka na očiach dvoranov. Greeneway neostal ani barokovej móde nič dlžný. Čipka bola v Holandsku, Nemecku a Anglicku obľúbeným módnym doplnkom u mužov aj žien. Nahradila nemoderné šperky a upriamila pozornosť na hodnotu látky a jej vypracovanie.

Prosperovy_knihy2.txt.

¹²⁹ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Začarovaný ostrov? : Shakespeareova Búrka inak*. Bratislava : Divadelný ústav ; Vysoká škola múzických umení, 2003. ISBN 80-88987-45-8.

Prosperov raj ani zďaleka nepripomína nehostinný ostrov. Presnejšie povedané je to raj nahoty. Raj alebo peklo. Mytologickú galériu jeho sluhov tvoria nahí, alebo takmer nahí, elfovia, trpaslíci, škriatkovia, fauni, satyrovia, čerti, víly, nymfy. Kostým tejto podivnej suity je nahé telo. „Nahota ako kostým? Nahota sa začína objavovať ako druh kostýmu aj ako zmyslová senzácia. Aj ako silný výtvarno dramatický prostriedok,,¹³⁰ Greeneway v tomto prípade zbavuje klasickú predlohu ťažoby duchovného a psychologického obsahu a svoje predstavy buduje ako maliar od tela. Nahé telo ako čistý obraz.

Zo zobrazeným telom pracuje a prináša nové varianty na túto tému. Využíva telo ako dômyselne organizovaný stroj schopný mnohých pohybov a činností. Skupinové akty, telo krásne aj škaredé, nezachytáva ho len v ideálnych proporciách, ale aj kypré a robustné telá akoby opäť vystupovali z obrazov Tiziana, Rubensa a Rembrandta. Často sú smiešne a pôsobia asexuálne.

Kostým troch Arielov je červená bederná rúška. Kompozície nahých amorov, otrokov v reťaziach, roztancovaných nýmfi a satyrov zdobia často len prírodné ozdoby vo vlasoch.

Nahý Caliban žije v kanáli a močí na Prosperove knihy, vidíme aj jeho narodenie. Jeho prejav je moderný tanec. Akoby sa vzpíal na neviditeľných reťaziach. Jeho pohyb pripomína sériu bolestivo vyzerajúcich křčov. Sluhovia vyzerajú ako nahé bábky, bábky bez výrazu, bez emócie s trhanými tanečnými pohybmi, sú to Prosperove bábky.

Je toto raj? Alebo skôr peklo či nočná mora? Prospero je renesančný kráľ, milujúci otec, boh či tyran vodiaci svoje bábky? Alebo je to obsah Greenewayovho mozgu či fetišizmus starého muža? V každom prípade netradičná búrka v pohári vody.

Alžbetínsky punk Sandy Powell

Pluralita inscenačných štýlov a režijných prístupov charakterizuje tvorbu režisérov v divadlách 20. ale aj 21. storočia. Rovnako je na tom aj tvorba kostýmových výtvarníkov. V postmoderných kostýmoch 21. storočia často nachádzame miešanie žánrov, štýlov s rôznymi inými prvkami, kombinácie starších štýlov s modernými.

Postmoderný historizmus, inak povedané aj stvárnenie klasiky postupmi a prostriedkami súčasného kostýmového vyjadrovania, okúzľujúce róby, precízne strihy, zjednotená farebnosť a mixovanie rôznych módných štýlov do jedného výsledného celku stručne charakterizuje aj kostýmy kostýmovej výtvarníčky Sandy Powell (1960) pre filmovú verziu Shakespeareovej *Búrky* z roku 2010 v réžii Julie Taymor.

Tak ako aj Greeneway zachoval celý Shakespeareov text, rovnako verná predloha je aj Taymor. Zatiaľ čo Greeneway natočil film v ateliéri, Taymor okúzlená skalnatým a sopečným terénom pripomínajúcim povrch mesiaca realizuje svoju *Búrku* na ostrove Lanai na Havaji. Niektoré pasáže boli realizované v ateliéri v New Yorku v Brooklyne.

Výrazná odlišnosť charakterizujúca *Búrku* Julie Taymor je feminizácia postavy Prospera. Nie Prospero ale Prospera je ztvárnená herečkou Helen Mirren.

Britská kostýmová návrhárka Sandy Powell nie je vo filmovom priemysle žiadny nováčik. Je dvornou kostýmovou výtvarníčkou amerického filmového režiséra, scenáristu a producenta Martina Scorseseho. Jej kostýmy boli nominované desaťkrát na Oscara z toho túto cenu získala za kostýmy k filmu *Zamilovaný Shakespeare* (1999), *Letec* (2005) a *Mladá Viktória* (2010). Z jej súpisu kostýmových spoluprác sú divákovi dobré známe aj filmy ako napríklad: *Eduard II.* (1991), *Hra na plač* (1992),

¹³⁰ PTÁČKOVÁ, Věra – PRÍHODOVÁ, Barbora – RYBÁKOVÁ, Simona. *Český divadelní kostým = Czech theatre costume*. Praha: Pražská scéna, 2011. 263 s. ISBN 978-80-86102-71-9.

Rob Roy (1995), Interview s upírom (1994) alebo Gangy v New Yorku z roku 2002.

Sandy Powell mala vždy rada módu v ktorej často hľadá východiská pre kostýmy. Aj napriek tomu že móda je jej základnou inšpiráciou, nikdy sa nechcela stať módnou návrhárkou a navrhovať kostýmy pre modelky na móle. Zaujímavejšie pre Powell je pracovať so živým hercom, ktorého kostým má dušu a charakter.

Pre Powell boli kostýmy pre Shakespearovu *Búrku* experimentom a sťaženú prácu mala aj v tom, že režisérka Julie Taymor je tiež kostýmová výtvarníčka. Tá s Powell konzultovala kostýmy a schválila jej rôzne inšpirácie aj zo sveta módy, čím jej dala priestor pre vznik novej kolekcie oblečenia ako prehľadu eklektickej módy. Kostýmy Sandy Powell sú výsledkom nekonečných inšpirácií zo sveta módy, ale zjavné sú aj dobové východiská. Ani alžbetínsky odev jej nebol cudzí, stretla sa s ním už pri kostýmoch vo filme *Zamilovaný Shakespeare* v roku 1999.

Postavy na Vélasquezových maľbách sa stali hlavným východiskom pre kostýmy dvoranov. Tie prepojila so súčasnou módou francúzskeho módného návrhára Pierra Balmaina z jesennej kolekcie v roku 2008. Barokový kostým skombinovala s motorkárskym odevom. Z toho využila najmä kožené čizmy, pracky a kovové zipsy. Kilometre zipsov.

Na dobových odevoch sú ich niektoré súčasti spájané a prešívané zlatou niťou. Z dôvodu malého finančného rozpočtu si to nemohla dovoliť, preto na spájanie použila zipsy, ktoré neboli len estetickým prvkom ale aj funkčným ale najmä šetrili peniaze.

V strihu jednoduché šaty Mirandy (Felicity Jones) korzet a okrúhlu sukňu ozvláštnila Powell potlačou jemnozelenej ženskej tváre s kráľovskou korunou. Jemné bledé farby kostýmu a patina pôsobia akoby boli vyblednuté zo slnka a morskej vody. Pri tomto kostýme Powell nepopiera jej inšpiráciu jarno letnou kolekciou japonského módného návrhára Yoji Yamamota z roku 2007 a jesenno-zimnou kolekciou talianskej módnjej značky Dolce Gabanna vytvorenou v roku 2009.

Režisérka Julie Taymor vo svojej *Búrke* poskytla divákovi nový pohľad na vec tým, že pôvodného Shakespearovho Prospera nahradila ženou Prosperou, ktorú stvárnila herečka Helen Mirren. Nesnaží sa však o analýzu vzťahu matka – dcéra verus dcéra – otec. Touto zámenou posúva dej do príbehu o ženský boj a hru rodovej politiky, pričom sa snaží poukázať na posilnenie postavenia žien v spoločnosti. Predstavuje nám ženu, vojvodkyňu Milána, vedkyňu zaoberajúcu sa mysticizmom, matku ktorá bola aj so svojim dieťaťom vyhostená zo svojej krajiny. Rovnako poukazuje tiež v spojitosti s Prosperou aj na aspekt „ženy versus vzdelanie“, na to, aké je vzdelanie ženského pohlavia nebezpečné pre tzv. status quo. Helen Mirren má v úlohe Prospery silný neoblomný charakter, a pokiaľ ide o pomstu je príkladom toho, že ženy vedia byť v tomto ohľade rovnako kruté ako aj muži. Samotná rola Prospery reflektuje novú spoločenskú realitu a je akoby prevtelením do súčasného feminizmu a jeho prác. Žena, ktorá hľadá vzdelanie, prináša so sebou zmes materskej nehy s ocelovou zúrivosťou. „...nenechala som sa vyrušovať niečím iným, iba tvojim plačom...“ hovorí v úvodných slovách svojej dcére Mirande Prospera, ktorá je v réžii Julie Taymor obrazom silnej, vzdelanej ženy a vzdorujúcej matky.

Prospera strieda viacero odevov. Aj tu Powell uplatnila široké spektrum vplyvov. Vplyv japonskej módy Issey Miyakeho sa prejavil na asymetrických šatách, ktorých povrch Powell bohato zdobí rôznymi štruktúrami a textúrami.

Rovnako vizuálne zaujímavý je aj Prosperin magický plášť, kde výtvarníčka uplatnila animálne prvky v kostýme. Prosperin plášť mal evokovať krídla vtáka. Ten v prvom pláne chcela Powell realizovať kombináciou z optického vlákna a skla ale táto možnosť sa jej neskôr zdala ako nepraktická.

Kovový vzhľad krídel vtáka nakoniec dosiahla tak, že nechala vzduchom napustiť tri tisíc vytvorených bubliniek z fólie, ktoré nakoniec zošila do jedného celku. V zábere kedy Prospera stojí na kraji skaly nad morom a máva gigantickými krídlami v silnom vetre jej asistovali technici, ktorí jej museli pohybovať s krídlami, ktoré boli upevnené na šnúrach.

Rovnako ako pri iných kostýmoch aj tu je zjavná inšpirácia módou. Powell očarilo kúzlo strieborného peria predvádzané talianskym módnym domom Prada z jesennej kolekcie v roku 2007, kde sú modely zhotovené z plastových flitrov rôznych tvarov a kožušiny. Výtvarníčka dozdobila plášť ešte kúskami vulkanickej horniny nájdenej priamo na ostrove z aktívnych sopiek.

Postava vzdušného ducha Ariela (Ben Wishaw) je vytvorená počítačovými technológiami. Je naozaj éterický až doslovne vzdušný. Je ako vzduch nehmotný, transparentný. Je to skôr ako myšlienka než trojrozmerná bytosť. Akoby ani nebol. Vďaka špeciálnym efektom poletuje medzi stromami, letí horiaci nad morom. Jeho telo sa mení na rybie so šupinami, mení sa na žabu, ale má schopnosť premeniť sa na harpya so ženským telom a obrovskými krídlami alebo morskú pannu. Fyzickú prítomnosť mení na živly oheň, vietor. Jeho telo je hladké, jemné, biele ako vápenec. Je androginný ani mužom ani ženou. Jeho kostým je len malý suspensor potláčajúci pohlavie.

Jeho protiklad, Calibana, stvárnil africký herec Djimon Hounsou. Jeho telo je pokryté suchou farbou pripomínajúcou techniku inkrustácie. Prospera mu nadáva že je hlina, to bolo pravdepodobne aj východiskom pre Powell. Učarovali jej aktívne sopky na ostrove Lenai. Vytvorila kostým kombináciou kože, hliny, červeného sopečného prachu a vulkanických hornín. Tým zdôraznila aj to, že Caliban je jediný obyvateľ ostrova. Časť jeho tela je čierna a druhá časť biela.

Pod kobercom, ostrov“ alebo Peter Brook a jeho Búrka

„...zjistil jsem, že Bouře je Vaší nejhorší hrou – tentokrát už opravdu nejhorší a já se Vám musím omluvit za to, že jsem pořádně neodhalil všechny její slabiny.“¹³¹

Samotný Brook si o Shakespearovej Búrke myslel že je jednoznačne autorovým závetom, v ktorej bilancuje celý život a dodal že *„aj keď inscenujeme posledné diela, nemusíme sa kvôli tomu obliecť do čiernych šiat“¹³²*. Odhalil podstatu, ktorú Shakespeare našiel na sklonku svojho života a to *„ako treba s humorom hovoriť o utajených svetoch“¹³³*. Brook sa nezameriaval na karnevalizovaný typ divadla, ktorý evokuje extrémne kontrasty, naopak je zástancom slobodnej hravosti, ktorá musí byť prítomná aj v situácii zobrazenia smrti.

Brooka do veľkej miery fascinovali veľkomestá, metropoly v ktorých spolunažívajú rasy a národnosti ktoré majú vzťah k jazyku danej krajiny. Rozmanité mesto s variabilným prostredím, miesto s rôznymi identitami, a zmiešaným prostredím. Princíp rozmanitosti mu bol veľmi blízky. Základom bolo, že Brook nevnímal cudzinca ako rušivý element, ktorý zasahuje do hry alebo identity hostiteľskej krajiny, naopak cudzinec pre neho znamenal východiskový bod. Usiloval sa vytvoriť z *„rôznorodej skupiny hercov čo najviac organicky zjednotený tím“¹³⁴* Nešlo mu o to, aby bol jeden herec ohrozený druhým, divadelnú prácu vnímal ako zjednocujúci akt. Týmto vytvoril rôznorodé spoločenstvo podľa pôvodu, ktoré zjednocovalo divadelné hľadanie. Vo svojich počiatkoch sa pripojil k hnutiu 68'. Divadelné skupiny ako Living Theatre, Bread and Puppet a Odin Teatret rovnakým spôsobom prejavili záujem o etnickú heterogénnosť presne ako Brook. Postupne však *„filozofia národnej identity stratila svoju aktuálnosť a tieto divadelné skupiny žili už len*

¹³¹ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod : čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. ISBN 80-238-0632-7, s. 83.

¹³² BANU, Georges. *Le théâtre ou l'instant habité*. Paris : Éditions de l'Herne, 1993, p. 184.

¹³³ Ibid, p. 184

¹³⁴ BANU, Georges. *Le théâtre ou l'instant habité*. Paris : Éditions de l'Herne, 1993, p. 118.

víziami komúny¹³⁵.

Brookov postoj je však nerozlučne spätý práve s predstavami šesťdesiateho ôsmeho roku a na tejto platforme bola postavená aj jeho *Búrka*, hra ktorá sa podľa neho nedá hrať.

Brook Shakespearovu *Búrku* uviedol po druhý krát v roku 1990, so svojim multikultúrnym súborom v Parížskom divadle Boufes du Nord a v určitom zmysle nadväzovala na tú „*Strehlerovu*“, kde „*podstatnou témou nie je divadelná ilúzia, ani javisko, ale život*“¹³⁶.

Brookova *Búrka* sa niesla v duchu hesla „*Sous les pavés, la plage*“¹³⁷ čo v preklade znamená „*pod kobercom, ostrov*“. Ústredným bodom scény bol obyčajný koberec, pod ktorým sa objavil trojuholník, ktorý bol následne pokrytý pieskom. Na jednej strane javiska sa „*v rohu zenn brookovskej*“¹³⁸ záhrady týčil menší kameň, svojim umiestnením napojený na kultúru, v zmysle vnímania samotnej záhrady ako zobrazenia prírody, ktoré je dosiahnuté pomocou rozloženia originálnych materiálov podľa duchovného poriadku „*tento kameň, neprešiel ľudskou rukou, ktorá by ho opracovala, ale vytušíme ju v zmysle jeho umiestnenia do presne organizovaného celku*“¹³⁹. Tento celok vytváral obraz záhrady v palácoch Kjota, záhrad ktoré vychádzajú z prírody a limitujú sa na piesok a kameň. „*Jardin du sec*“¹⁴⁰ (v prekl. Suchá záhrada) vychádza aj z reality aj duchovna, a tým v podstate zastupuje reálny aj duchovný svet. Brook sa snaží uchovať túto ambivalenciu v zmysle Prospera, ktorý je zmierený so svetom a ovláda tento „suchý ostrov“. nachádzajúce sa v centre stabilného kruhu, ďaleko od neistoty.

V Brookovej *Búrke* všetko volalo po vode a samotnému režisérovi nič nezabránilo inšpirovať sa ďalším príkladom japonských záhrad s mostíkmi, jazierkami a stromami, ktoré boli v protiklade s už spomínanými suchými záhradami. Brook chcel týmto „*dosiahnuť minimalizmus, ktorý je jeho efektom a ktorý uprednostňuje*“. V istých chvíľach však bojoval s myšlienkou „*že ostrov bude reprezentovaný scénografickým riešením, ktoré bude až príliš príťažlivé a nebude nijakým spôsobom reprezentovať vyrovnanosť Prospera a jeho duchovný rozmer. Ak suchá záhrada bude hovoriť o ňom na ostrove, tá suchá záhrada nebude rozprávať o ničom inom, len o ostrove samotnom*“¹⁴¹. Brook neobetuje ani more, ani rastlinstvo, ale v divadle zachováva hravé spôsoby a cíti sa povinným ich aj reprezentovať a týmto spôsobom privádza aj akýsi naivný rozmer. Ďalším výrazným prvkom scénografie boli bambusové tyče, s ktorými herci pracovali. Tento pohyb evokoval samotnú *búrku* a topenie, pričom bambusové tyče naznačovali dej hry.

Boj s vlnami v tomto prípade vyzeral zábavne, pretože pán ostrova Prospero mal všetko pod kontrolou. Aj scéna stroskotania vyznievala skôr ako záchrana, nevyzerajúca veľmi vážne. Touto iróniou Brook poukázal na Prosperovu moc a zároveň sa chcel vyhnúť tomu, aby podľahol komplexu Goetheho Fausta.

Herci hýbali bambusovými tyčami, pokrytými listami na ktorých sedia motýle, ktoré „*evokujú zelený les na suchom ostrove*“¹⁴². Brookove divadlo týmto ukazovalo svoje smerovanie k simulovanej ilúzií, kde konkrétne zostáva prítomné, no v určitom zmysle je posunuté k detským hrám „*...ide stále o naivné dieťa - jednoduchá forma*“¹⁴³. Táto *Búrka* ich symbolicky nachádza. Na javisku parížskeho divadla Boufes du Nord teda

¹³⁵ Ibid, p. 113.

¹³⁶ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Strehler : divadlo v znamení réžie*. Bratislava : Stimul, 1997. ISBN 80-8597-56-4, s. 60.

¹³⁷ BANU, Georges. *Peter Brook de Timon d'Athènes à la Tempete*. Paris : Flammarion, 1991, p. 238.

¹³⁸ BANU, Georges. *Le théâtre ou l'instant habité*. Paris : Éditions de l'Herne, 1993, p. 145.

¹³⁹ Ibid, p. 145.

¹⁴⁰ BANU, Georges. *Peter Brook de Timon d'Athènes à la Tempete*. Paris : Flammarion, 1991, p. 238.

¹⁴¹ BANU, Georges. *Peter Brook de Timon d'Athènes à la Tempete*. Paris : Flammarion, 1991, p. 239.

¹⁴² Ibid, p. 240

¹⁴³ Ibid, p. 240

Brook vytvoril minimalistickú inscenáciu, ktorej zodpovedala aj minimalistická scéna Chloé Obolensky, založená „na asociatívnej sile konkrétnych prvkov“¹⁴⁴. Ako príklad minimalizmu môžeme uviesť scénu búrky, ktorú za pomoci bambusových tyčí vytvára Japonec Yoshi Oida hrajúci postavu Gonzala. Stojac na pieskovom koberci, ktorý je považovaný za zónu fikcie „prekriži dve bambusové tyče, vychýli telo na obe strany, pokrčí kolená a opäť sa vyrovná. Predvádza to hravo a s automatickým úsmevom...“¹⁴⁵ zatiaľ čo interkultúrna kapela, sediac mimo dejiska hry mu do toho hrá na šamanských bubnoch. Minimalizmus využila výtvarníčka Chloé Obolensky aj pri tvorbe kostýmov. Brook si kládol otázku „...jak inscenovat nadpřirozené bytosti a duchy“¹⁴⁶ a dospel k záveru, že samotnú nadprirodzenú bytosť je možné riešiť len estetickými prostriedkami, keďže nemá svoju stanovenú podobu a tým nemá ani kostým, ktorý by ju charakterizoval.

Ch. Obolensky pri navrhovaní kostýmov magických bytostí (Prospero, Ariel, Caliban) svoju pozornosť neupriamila na prílišnú zdobenosť a výrazné ornamenty, naopak vychádzala z jednoduchých strihov a línií, pričom použila klasické prírodné materiály, ako ľan a bavlnu, ktoré sú najstaršími materiálmi v histórii ľudského odievania.

Čisté línie bez detailov v spojitosti s bielou farbou dodali kostýmom Ariela (Bakary Sangaré) a Prospera (Sotigui Kouyté) éterickosť a výrazný kontrast, keďže v oboch prípadoch išlo o hercov tmavej pleti. Magickým teda v tomto prípade nebol len hrací priestor, ale aj samotné kostýmy s minimalistickými, ale zato výraznými prvkami.

Dominantnou zložkou Prosperovho kostýmu býva vo väčšine inscenácií Búrky čarovný plášť. Plášť ako symbol vlády a moci, sa však u Brooka nevyskytuje. Jeho Prospero je skromne odetý človek v bielych nohaviciach a košeli pripomínajúci skôr pútnika ako vládcu ostrova. Nevlastní zázračný plášť, no jeho biely kostým ho v priestore robí jediným, najväčším vládcom suchého ostrova, z ktorého vyviera životná múdrosť a sila.

Arielov kostým na prvý pohľad pripomína rúcho stredovekých svätcov, pričom jeho dlhé rukávy evokujú krídla vzdušného ducha. Pán aj jeho oddaný sluha sú v bielom kostýme a biela farba sa týmto stáva v Brookovej Búrke nástrojom magickosti, nežnosti a čistoty ducha.

Calibanov kostým sa od ostatných farebne odlišuje, je hnedej farby a popri kostýmoch bielej farby pôsobí „špinavo“. Ch. Obolensky týmto kontrastom chcela poukázať na alegóriu postáv. Ariel ako vzdušný duch je zobrazením čistoty, sviežosti ovzdušia, pričom Caliban (David Bennent), ako nevzdelaný divoch je alegóriou zeme, hlíny, resp. špinavej pozemskosti. Navyše jeho kostým nesie aj prvky animálne, „špinavé vrece“ ktoré má oblečené na prvý pohľad evokuje jaštera alebo plaza, živočíchy ktoré sú tak tiež spojené so zemou. Strihovo sú kostýmy Ariela aj Calibana rovnaké, rozdiel je len v použití materiálov(pri Arielovi Obolensky použila bavlnu, v prípade Calibana rezné plátno) a celkovom vnímaní. Jeden je súčasťou pozemských sfér, druhý nadpozemských, rovnako ako u Shakespeara, u ktorého sme aj tak všetci „z rovnakej látky ako sny“.

Zvolenská Búrka

Nestáva sa často aby si výtvarník scény či kostýmov zhmotnil svoje predstavy o inscenácii vo forme slov a viet na papier. Pre výtvarníka je oveľa prirodzenejšie na papier kresliť ako naň písať. Nie je ich veľa, ale napriek tomu existujú. Natrafil som na

¹⁴⁴ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Strehler : divadlo v znamení réžie*. Bratislava : Stimul, 1997. ISBN 80-8597-56-4, s. 60.

¹⁴⁵ *Ibid*, s. 60

¹⁴⁶ BROOK, Peter. *Pohyblivý bod : čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996. ISBN 80-238-0632-7, s. 106.

tento dôkaz náhodne pri prezeraní si kostýmových návrhov k Shakespearovej *Búrke* v Divadelnom ústave. Autorom návrhov je vtedy ešte študent VŠMU Peter Čanecký, tiež je autorom aj môjho písomného nálezu.

W. Shakespeare: *Búrka*

„Dramatický testament veľkého alžbetínca je tvrdým inscenačným orieškom.

Prospero je človek našej doby (tomu zodpovedá aj jeho kostým). Keď vyzlečie svoj plášť vedca či umelca, stáva sa mágom, ktorý vyvoláva zhmotnené vízie pohnutej histórie ľudstva. Jeho ostrov je javiskom dejín. Sústredené kružnice scénografického pôdorysu pripomínajú renesančnú predstavu vesmíru, v strede ktorého pláva Prosperov zázračný svet. Na ňom predvádzajú štyri živly svoj večný zápas, aby na chvíľu splynuli v harmónii.

Vo vode sa plahočí Caliban, nezmieriteľný protivník Prospera, jeho negatívny obraz, princíp nízkości a živočišnosti, princíp zeme. Nad ním sa vznáša Ariel, vzdušný duch verný sluha Prospera, ktorý svojimi kúzľami riadi kolektívnu psychodámu strokotancov, vedúcu k ich očiste. A Prospero? Oheň, ktorý spaľuje i tvorí.

Veľký učiteľ, pedagóg, ktorý verí, že výchovou, poznaním sa raz predsa len zrodí nový lepší svet. New brave world. Miranda a jej láska sú toho opatrným príslubom.

Lenže zatiaľ je človek je neustále uprostred búrok, predmet veľkej faustovskej drámy myšlienky i svojej nízkej komédie vášní, obdivuhodný a smiešny zároveň. Baroková hudba a vizualita vo výstupoch strokotancov sa strieda so striedym racionalizmom a civilizmom Prosperovho sveta a hrubozrnným komediantstvom alkoholom zmnožených priateľov, vedených Calibanom.

Pátos a paródia. Krajnosti, protiklady, svár, sily, ktoré hýbu dejinami. Verme, že k cieľu, ktorý je snom renesancie, snom Shakespeara i Prospera – k harmónii a humanizmu.

Peter Čanecký

Búrka v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene

Búrka režiséra Matúša Olhu a scénografa Petra Čaneckého vznikala v ateliéri na Ventúrskej ulici v Bratislave, kde Matúš Olha vyvolával fotografie v plastových nádobách s vodou. Režisér voľne pocitovo rozprával a výtvarník spontánne kreslil.

A popri tom vznikla odvážna myšlienka. Urobme to o vode!

A tak sa aj stalo - aj napriek prvotnému a ráznemu zamietnutiu technikmi divadla. Na nádvorí Zvolenského zámku pri príležitosti Zvolenských hier zámockých, bola voda, presnejšie povedané more s ostrovom, na ktorom sa odohrávala Shakespearova *Búrka*.

V internom hodnotení Divadla Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene Andrej Maťašík píše o tvorcach: „*Predpokladajú, že divák na zámocké nádvorie neprichádza počúvať filozofické úvahy o zmysle života a poslaní človeka na svete, metaforické obrazy človečenských vzťahov. Divák sa ide večer zabávať.*¹⁴⁷. Tak tvorcovia vsadili na rozprávkový romantizmus, humor, smiech, zábavu a operetnú burlesknosť.

Dominantou scény bol ostrov obklopený vodou. Voda napustená v bazéne o priemere desať metrov, ktorej pôdorys vymedzovala sústava praktikáblou. V strede bazéna bol pohyblivý ostrov na polystyrénovom pontóne. Čanecký tak vytvoril tri hracie plány ostrov, vodu a ohoz. Emotívnejší efekt vytvoril osvetlením vody žiarovkami umiestnenými pod praktikáblami a zafarbením vody modrou živicom. Altánok na ostrove potiahnutý bielym saténom pripomína štýl nosidiel kráľovnej Alžbety.

¹⁴⁷ MAŤAŠÍK, Andrej. *W. Shakespeare: Búrka* [interné hodnotenie inscenácie]. Bratislava, Divadelný ústav, 1983, s. 1.

Podľa Čaneckého, Prosperov ostrov predstavuje svet , tak ako predstavuje svet javisko shakespearovského divadla. Sústavou kružníc vytvorený pôdorys scény pripomína renesančnú predstavu sveta. „Prítomnosť vody navodzuje pocit prítomnosti prírodných živlov , ktoré sú hojne zastúpené v postave aj Ariela a Calibana.“¹⁴⁸

Príkladom postmodernej koláže sú aj Čaneckého kostýmy. vzdal sa prísneho dobového určenia a vytvoril kontrast tým, že zmiešal rôzne štýly dokopy barok, renesanciu a súčasnosť a tak isto aj textilné materiály. Tým že, prepojil historické obdobia s dnešnou dobou vytvoril dialóg minulosti s prítomnosťou čo si myslím že si inscenovanie Shakespeare aj v dnešnej dobe vyžaduje.

Ku kostýmu dvoranov sa vyjadril: „V kostýme sme vychádzali z prebujnelých , barokizujúcich tvarov v monochromatickej farebnosti.“ Nadsadené tvary kostýmov zbrane, parochne a zástavy ovplyvnili aj pohyb hercov, ktorí boli sošní, ale zároveň monumentalizujúci. Ako sám tvrdí, podľa neho v tom čase dosť výrazne ovplyvňovali a určovali farebnosť scén aj originálne predstavenia Jozefa Bednárika so súborom v Zelenči. Výrazná farebnosť či naopak monochromatická bola „žiadaná“.

Pre Čaneckého je Prospero (Andrej Mojžiš) človek našej doby. Jednoduchý , racionálny, čistý a obyčajný v bielej ľahkej košeli, bielych balónových nohaviciach, sandáloch a slamenom klobúku ako včelár. Magický plášť a čarovnú paličku nahradil biely župan a biely dáždňik. Symbolika farieb opisuje bielu farbu ako v prvom rade farbu neutrálnu, čiže ne farbu a ďalej farbu symbolizujúcou čistotu, nevinnosť, úprimnosť a i. „Ľudia nosiaci biely odev sú sebavedomí, vyrovnaní a otvorení. Jej jednoduchosť vytvára absolútne nadčasový a éterický dojem „Vzbudzuje dôveru , je v nej čosi nadpozemské a anjelské“.¹⁴⁹

„Ba občas sme videli v tomto Prosperovi aj moderného vedca bez kúzelnej paličky a potom zase riaditeľa cirkusu s kúzelníckym dáždňikom“.¹⁵⁰

Caliban, človek či zviera, plaz?

Výtvarník sa vynašiel. Spojil oboje. Človek v koži plaza. Na jeho odev Čanecký použil v divadle netradičný materiál. Calibana v jednoduchom, funkčnom , tmavom neoprénovom odevu s potápačskými plutvami a plaveckými okuliarmi ozvlášťoval drobný ale výrazný detail. Rolničky, ktoré pri každom pohybe vydávali zvuk. Navyše potápačský neoprén mal povrchovú štruktúru pripomínajúcu kožu plaza.

Calibana hral herec čiernej pleti, syn etiópskeho predsedu vlády, študent zvolenskej VŠLD (David M. Mashhu, alternujúci sa s Vladimírom Rohoňom) oslovený na túto úlohu priamo na ulici. Inscenátorov očarila jeho farba pleti, afro účes a lámaná slovenčina, ktorou si ihneď získal publikum.

Vzdušného ducha Ariela vidí Čanecký vo svojich predstavách pôsobiaceho ľahko, vzdušne a nehmotne. Bez krídel a romantických či mytologických výkladov.

Podľa neho by mal vyzerať moderne bez bližšieho dobového zaradenia. Namiesto jedného Ariela boli traja. Zmnožený Ariel boli mladé dievčatá, ktoré v úvode hry rozkývali ostrov na vode čím vznikli veľké vlny evokujúce búrku. Zároveň boli aj manipulátormi ostrova. Chodili po okraji scény a lanom posúvali a zároveň istili plávajúci ostrov. Z toho dôvodu bol ich odev praktický. Krátke sukne, biely trikot s naberanými rukávami a zvýraznenými plecami a tunika. Éterickosť Arielov podporil Čanecký bielou farbou.

Zmnožený Ariel nie je celkom nový pojem. Stretli sme s ním už

¹⁴⁸ ČANECKÝ, Peter. *Scénické a kostýmové riešenie hry Williama Shakespeara Búrka : diplomová práca*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 1983.

¹⁴⁹ ČORBA, Milan. *Kostýmová tvorba : prednášky*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava ; Vysoká škola múzických umení, 2009. ISBN. 978-80-89369-03-4, s. 187.

¹⁵⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Búrka v pohári vody, Shakespeare na Zámockých hrách zvolenských*, In *Práca*, 27. 6. 1983.

v Greenewayovom filmovom spracovaní Prosperových kníh. Ponúkajú sa aj ďalší Arielovia z *Búrky* v réžii Silviu Purcarete, kde scénu a kostýmy realizoval José Manuel Melo v divadle Nacional S. Jao, v Porte v roku 1944. Milan Lukeš ich v publikácii Shakespeare a okolí opisuje takto: „*Tá štrnásťhlavá skupinka v strede, to je Ariel. Presnejšie povedané „espíritos,, lebo program portského divadla Teatro Nacional S. Joao žiadneho Ariela nepozná, títo duchovia však preberajú jeho funkcie a do značnej miery aj jeho text. Ich oblečenie a make up je také, aby potláčalo ich individualitu, dokonca aj ich pohlavné znaky: sú takmer na nerozoznanie, ktorý z nich je muž a ktorý žena. Skupina je najčastejšia forma ich javiskovej koexistencie, v tejto skupine sa potichu posúvajú po scéne (keď piesok na podlahe tlmí ich kroky), akoby počúvali Kotta, že Arielova nehmotnosť môže vyniknúť len vtedy ak sa budú herci pohybovať čo najpomalšie. Teraz majú na sebe plášte červenej farby – rovnaké akú má divadelná opona, ale keď prvý krát zamávali rukami v širokých rukávoch , boli v čiernom a neskôr čiernu vymenili za zlatú. Hneď nato Arielov prepustí Prospero na slobodu: vtedy zo seba bleskurýchle plášte ztrhnú a rozprchnu sa do všetkých strán. Len v trikotoch, divadelných trikotoch. Ved' sú to herci.*“¹⁵¹

Prosperov „magický“ bič

Postmoderná pluralita režijných poetík v dvadsiatom storočí priniesla nové pohľady, ale aj nové konfrontácie doby vzniku dramatického diela s našim časom.

Pre svojský pokus o intepretáciu a robiť Shakespeara „inak“ sa rozhodli aj mladí tvorcovia v Divadle pre deti a mládež v Trnave, generační súputníci, režisér Juraj Nvota a Hana Ižófová výtvarníčka Mária Zubajová, dramaturg Andrej Maťašík .

Mladí inscenátori pristúpili k radikálnym zmenám, odstránili Shakespeareov verš a aj jeho slovné hračky. O prekladoch veršovanej klasiky prevláda aj názor, že nie sú dosť komunikatívne pre nášho diváka. Prepísali Shakespeareov text do prózy a vsadili na komické prvky a grotesku.

Rôzne režijné poetiky si žiadajú aj inú optiku pri tvorbe divadelného kostýmu. Mária Zubajová bola v poradí druhou scénickou výtvarníčkou v slovenských divadlách , ktorá stála pred náročnou úlohou vytvoriť scénu aj kostýmy pre Shakespeareovu Búrku. Pred ňou sa ako prvý na Slovensku s touto témou konfrontovali tvorcovia v Divadle Jonáša Záborského v Prešove v roku 1968 scénograf Martin Brezina, kostýmový výtvarník Štefan Bunta a režisér Dušan Karas.

Režisér Karas na rozdiel od Nvotovej grotesky interpretoval *Búrku* pred desiatimi rokmi ako rozprávku.

Prvý „slovenský“ Prospero predstavuje múdreho, rozvážneho ,éterického a dobrého starca s dlhými bielymi vlasmi so šedivou bradou, ktorého Bunta obliekol do bielej tuniky so širokým rukávom.

Zvolenský Prospero sa výrazne podobá na jedného z hlavných hrdinov Gandalfa, známeho z mediálneho fenoménu, trilógie *Pána prsteňov* od Johna Ronaldsa Revela Tolkiena. Čarodejník Gandalf, táto fiktívna postava a elfská bytosť fantasy žánrov má identické znaky nie len so zvolenským Prosperom, ale aj s Prosperom Shakespeareovým. Rovnako zosobňuje rozum, rozvahu a čistotu, dokáže manipulovať so živlami, a jeho moc netkvie iba v kúzlach, ktoré využíval ale v múdrosti.

V trnavskom divadle Zubajová vytvorila na scéne ostrov pokrytý jutou. Scéna bola bez zmien, ale jej nerovný terén ukrýval v sebe trampolíny, ktoré hercom neraz pripravili prekvapenie. Dvorania akoby blúdili stále v jednom kruhu. Autorka scény priznáva inšpiráciu nizozemským maliarom Hieronymusom Boschom (1450 – 1515)

¹⁵¹ LUKEŠ, Milan. Shakespeare a okolí : II. Shakespeareovské souvislosti. Praha : Svět a divadlo ; Institut umění – Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-904474-1-7, s. 149.

a jeho slávnym triptychom Záhrada pozemských rozkoší (1503-1504) z ktorého sa fragmenty objavili aj na scéne. Trnavský Prospero (Marián Zednikovič) má so Shakespearovým málo spoločné.¹⁵² Jeho text bol výrazne zoškrtaný.

Prospero Márie Zubajovej je diametrálne odlišný od romantických výkladov, a ako sama v rozhovore uviedla „nie je učenec ani mág ani múdry starec, ale pravý opak - tyran a manipulátor. Potvrdzujú to aj slová kritičky Dany Sliukovej: „*Hral sa príbeh Prospera tyrana a manipulátora ľuďmi.*“¹⁵³ Jeho plášť nebol bohato zdobený a ani rozprávkovo magický.

Zubajová zvolila jutu ako prírodný materiál. V jej interpretácii Prospero odhodil svoj pôvodný odev a uzatváral sa v mníšskom, handrovom plášti. Podľa Zubajovej bol Prospero, mních či pútnik žijúci asketickým životom úplne oprostý od civilizácie. Dramaturgicko režijná koncepcia zbavila Prospera čarov a mágie. Namiesto čarovnej paličky mal v rukách bič.

„Vo svojom handrovnom šate sa zdal byť trochu strešteným, trochu cieľavedomým uzurpátorom, ktorý sa nám v konečnom dôsledku javí ako tragická postava.“¹⁵⁴

Caliban (Júlis Farkaš) je akýmsi robotníkom, údržbárom ostrova v zašlom montérkovom overale z manchestrových zvyškov látky a množstvom zipsov. Mnohí kostýmoví výtvarníci sa v postmoderných inscenáciách často inšpirujú odevom rôznych kultúr alebo subkultúr.

Zubajovej protipól Calibana, Ariel (Ján Zachar), nenadobúda rozličné podoby, ani nie je neviditeľný, je „Dieťa kvetov“ spieva, hrá na gitare a bojuje za svoju slobodu. Je v kostýme hipisáka s dlhými vlasmi (aj dlhé vlasy sú pre éru hippies, a členov éry, výstižným symbolom vyjadrujúcim slobodu). Aj Ariel túži po slobode. „Deťmi kvetov“ sa nazývali členovia subkultúry Hippies, vzniknutej v 60. rokoch minulého storočia v Spojených štátoch Amerických v štáte Kalifornia v San Franciscu. Ich hlavným heslom bolo Peace and Love, Mier a sloboda.

Každá subkultúra má svoju ideológiu, vlastné vyjadrovanie, prostriedky, sebareflexiu, sebareflexiu sveta, módu, vlastné symboly, osobitý životný štýl a názor. „*On so svojimi zasnenými očami gitarou, čistým hlasom a poetickými pesničkami je jedinou poéziou inscenácie.*“¹⁵⁵

Podľa Petra Vala „*Ariel má len svoje vlastné, vonkoncom nie nadpozemské schopnosti, spev, korbáč, gitaru, veľa pohybu a nepomernejšiu túžbu po slobode ako ju dáva predstava knihy.*“¹⁵⁶

¹⁵² F – a. Búrka v trnavskom divadle : Shakespeare upravený pre mládež. In *Hlas ľudu*, 26. 6. 1978, roč. 24, č. 148, s. 3.

¹⁵³ SLIUKOVÁ, Dana. W. *Shakespeare – Búrka* [Interné hodnotenie inscenácie pre Divadlo pre deti a mládež v Trnave].

¹⁵⁴ VALO, Peter. Opäť na motívy hry. In *Pravda*, 22. 6. 1978, roč. 59, č. 145, s. 5.

¹⁵⁵ SLIUKOVÁ, Dana. W. *Shakespeare – Búrka* [Interné hodnotenie inscenácie pre Divadlo pre deti a mládež v Trnave]. 1978, s.2.

¹⁵⁶ VALO, Peter. Opäť na motívy hry. In *Pravda*, 22. 6. 1978, roč. 59, č. 145, s. 5.



AKADÉMIA UMENÍ

**Fakulta dramatických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici**

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš CSc.

prof. Mgr.art. Ján Zavorský

doc. PhDr. Michal Babiak PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Recenzent :

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil a zredigoval PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne.